# ОСМЕРКИН

размышления
об искусстве.
письма. критика.
воспоминания
современников

# ОСМЕРКИН

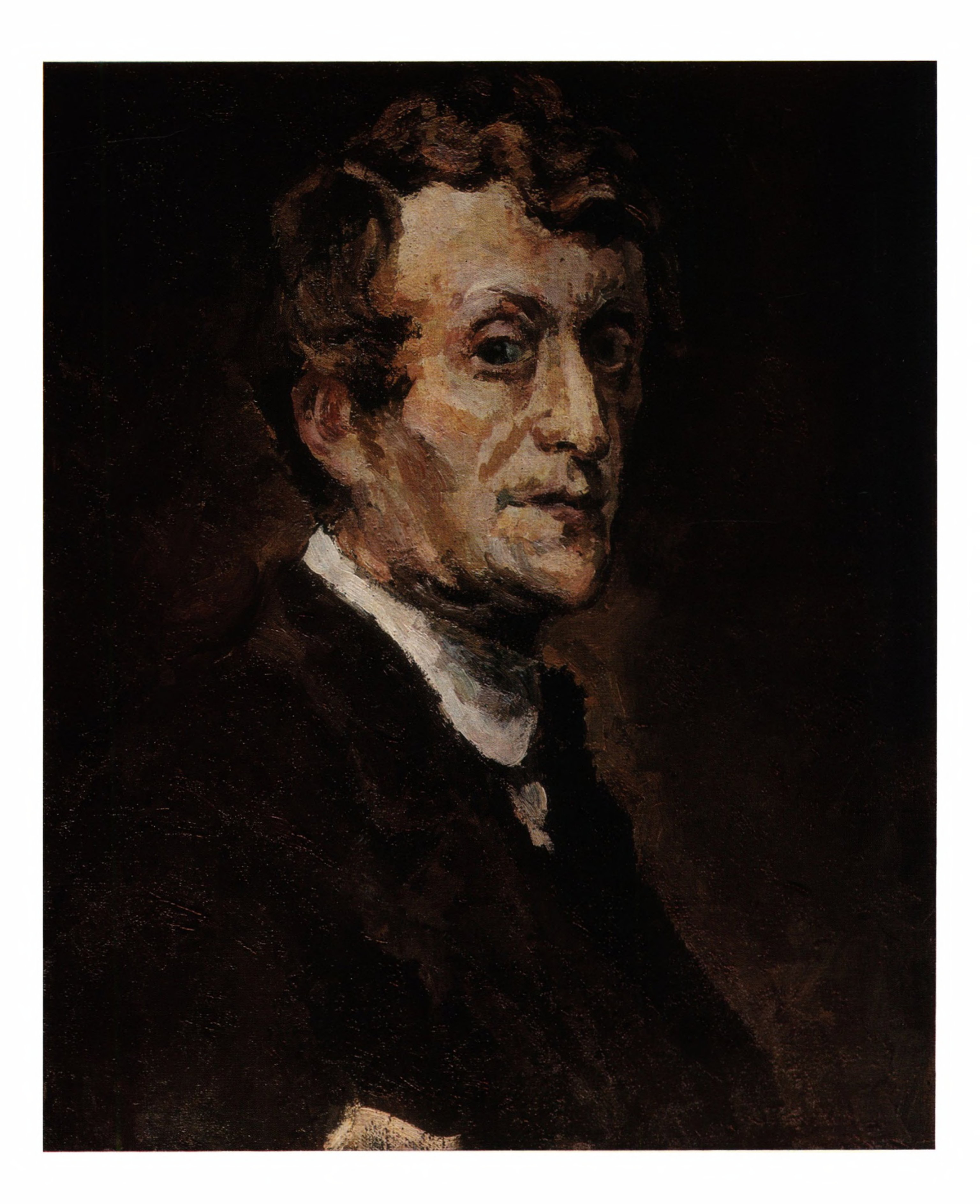
размышления об искусстве. письма. критика. воспоминания современников

«советский
художник»
москва
1981

Живописец Александр Александрович Осмеркин (1892—1953) принадлежал к кругу художников «Бубнового валета». Ученик И. И. Машкова, он входил в группу «Московские живописцы» и в Общество московских художников (ОМХ), был организатором художественного объединения «Крыло». В 20-е годы А. А. Осмеркин преподавал во Вхутемасе-Вхутеине, в 30—40-е годы активную творческую деятельность он сочетал с педагогической работой в Институте живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской Академии художеств в Ленинграде и Московском художественном институте. А. А. Осмеркин воспитал целую плеяду видных советских художников. Центральное место в книге занимают тексты самого А. А. Осмеркина — автобиография, письма к родным, друзьям и ученикам, охватывающие период с 1914 по 1953 год, выступления и заметки разных лет по вопросам искусства и художественной педагогики. В сборнике публикуются воспоминания об А. А. Осмеркине, основная часть которых написана специально для данного издания. Самостоятельный раздел книги представляет подборка посвященных А. А. Осмеркину высказываний критики с 1918 года до наших дней.

# ОСМЕРКИН

## размышления об искусстве. письма. критика. воспоминания современников



# ОСМЕРКИН

## размышления об искусстве. письма. критика. воспоминания современников

«СОВЕТСКИЙ ХУДОЖНИК»
МОСКВА
1981

Составление
и общая редакция книги
А. Ю. Никича

Авторы вступительной статьи и комментариев,
составители разделов: «Хроника жизни
и творчества А. А. Осмеркина», «А. А. Осмеркин.
Автобиография. Письма. Статьи, выступления,
заметки», «Документы общественно-
педагогической деятельности А. А. Осмеркина» и
«А. А. Осмеркин в высказываниях критики» —
И. С. Болотина и А. В. Щербаков

Список основных произведений А. А. Осмеркина,
перечень выставок и библиография составлены
Л. Ю. Огинской (при участии И. С. Болотиной)

Оформление и макет
А. М. Юликова

$Н\frac{80101-038}{084(02)-81}$КБ 2—51—1981

Издательство «Советский художник». 1981 г.

# содержание

## Содержание

## от составителей

Творчество А. А. Осмеркина пока еще не изучалось достаточно основательно, и настоящий сборник не претендует на то, чтобы заменить собой монографическое исследование. Составители видели свою задачу в том, чтобы сегодня, когда так ярко выражен интерес к истории искусства послереволюционных и предвоенных лет, когда имена мастеров недавнего прошлого служат аргументами в спорах, ознакомить читателя с конкретными фактами жизни художника и его мыслями об искусстве, дать подлинный исторический материал, не замыкая представление о художнике каким-то окончательным суждением.

Центральное место в книге занимают тексты самого А. А. Осмеркина — его автобиография, письма, выступления и заметки по вопросам искусства и художественной педагогики. Дополнением к этому разделу служит публикация документов, отражающих его общественно-педагогическую деятельность. Другой большой раздел книги — воспоминания о художнике, написанные специально для данного издания людьми, близко его знавшими, в том числе учениками. Здесь помещены и воспоминания о нем, извлеченные из ранее вышедших книг мемуарного характера и стенограмм выступлений на вечерах его памяти. В книгу включена также подборка высказываний критики о творчестве А. А. Осмеркина начиная с 1918 года. Составители надеются, что предлагаемые тексты в совокупности создадут портрет художника, написанный им самим, друзьями, учениками и критикой.

Исключительная роль в создании этой книги принадлежит вдове художника Н. Г. Осмеркиной, которая фактически была первым собирателем, хранителем и исследователем его наследия. Благодаря ее усилиям стали возможны первые посмертные выставки Осмеркина 1959 и 1960 годов в Москве и Ленинграде (а также выставка 1967 года в Русском музее в Ленинграде), положившие начало изучению его искусства; ею же была составлена первая хроника его жизни и творчества, опубликованная в каталоге выставки 1959 года. Все годы, прошедшие после смерти художника, она занималась систематизацией и пополнением его обширного архива. Материалы этого архива легли в основу настоящего издания, в подготовке которого она принимала самое деятельное участие.

В книге использованы также материалы Центрального государственного архива литературы и искусства СССР (ЦГАЛИ), Научно-библиографического архива Академии художеств СССР, секции рукописей Государственного Русского музея, отдела рукописей Государственной Третьяковской галереи, Киевского городского государственного архива с постоянным составом документов, Государственного архива Кировоградской области, а также архивов частных лиц.

Составители глубоко признательны Е. Т. Барковой, Е. К. Гальпериной, И. А. Евстафьевой, С. И. Евстафьеву, Р. И. Раскиной, Н. П. Павловской, А. И. Бонч-Томашевской, В. М. Томашевской, предоставившим сохранившиеся у них письма А. А. Осмеркина и оказавшим помощь в подготовке их к публикации; А. А. Русаковой, ознакомившейся с рукописью и сделавшей ценные замечания, а также сообщившей ряд фактических сведений, использованных составителями в комментариях; А. Е. Парнису, указавшему на материалы о годах учения художника, находящиеся в Киевском городском государственном архиве. Составители благодарны также сотрудникам архивов, музеев и картинных галерей, владельцам частных собраний, к которым им приходилось обращаться в ходе работы над книгой, и всем лицам, которые любезно показали находящиеся в их распоряжении работы А. А. Осмеркина.

В то время, когда книга уже находилась в производстве, материалы архива, сохранявшегося Н. Г. Осмеркиной (именуемого в книге далее «Архив А. А. Осмеркина»), были переданы ею в основной их части в Центральный государственный архив литературы и искусства СССР (ЦГАЛИ); документы, имеющие отношение к театральной деятельности А. А. Осмеркина, были переданы в Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина.

И.С. Болотина и А.В. Щербаков

# а.а. осмеркин и его наследие

«Я убежден, что в искусстве живописи все великое создано так называемыми школами (венецианцы, испанцы, голландцы и т. п.), и отдельные мастера, как Рафаэль, Тициан, Веласкез и другие высятся не как отдельные «гении-одиночки», а как вобравшие в себя все усилия предшествующих» [1]. Эти слова Осмеркина многое объясняют в его собственном творческом пути и в его работе.
Судя по всему, он гордился своей принадлежностью к группе «московских живописцев». Хотя группа эта далеко не всегда была сплочена организационно, общность профессиональных позиций входивших в нее художников не вызывала сомнения уже у современников, причем наиболее проницательные и серьезные критики, весьма скупые на чисто комплиментарные суждения, дают этому художественному направлению почетное имя «школы». «Плохо или хорошо работал и работает этот коллектив мастеров,— писал, например, в 1923 году Д. Аркин,— но он, и только он один, является сейчас некоторой живописной «школой», некоторым вместилищем коллективного опыта в русской живописи» [2]. Речь идет о «московских (иначе — «русских») сезаннистах», давших своему объединению в 1925 году имя «Московские живописцы». Как известно, «русскими сезаннистами» критика называла группу художников, образовавших в начале десятых годов ядро общества «Бубновый валет» (И. И. Машков, П. П. Кончаловский, А. В. Куприн, А. В. Лентулов, В. В. Рождественский, Р. Р. Фальк). Общество это просуществовало в основном своем составе сравнительно недолго: уже в 1916 году его лидеры Машков и Кончаловский перешли в «Мир искусства». Но и в 20-е годы движение бывших «бубновых валетов», успевших, по выражению того же Д. Аркина, «забыть свое недавнее счастливое имя» [3], не умерло — они не прекращали попыток совместных выступлений и стремились воссоздать в новых условиях самостоятельное объединение. В течение долгих лет продолжались товарищеские отношения между мастерами этого круга, до последних своих дней они оказывали друг другу взаимную поддержку. Группа обрастала учениками и последователями, и, подводя итоги первого советского пятнадцатилетия в искусстве, критика говорила о ней как о школе, богатой потомством [4]. Обращаясь сейчас к истории живописи 10-х — 20-х годов, трудно найти другое течение, которое со столь же полным правом могло бы претендовать на наименование «школы» в том глубоком значении, какое придавал этому понятию А. А. Осмеркин в приведенных выше словах.
Осмеркин однажды назвал себя «кровным сыном «Бубнового валета» [5]: он не только входил в группу «московских живописцев», но в прямом смысле слова прошел школу «Бубнового валета». Историю своего уче-

ния Осмеркин излагал довольно скупо, но совершенно ясно одно — именно связь с «Бубновым валетом» по существу предрешила его художническую судьбу.
Уже первая встреча с искусством «Бубнового валета», описанная им в автобиографии, стала поворотным событием в его жизни. По-видимому, он был не точен, когда писал, что произошла она на выставке так называемого «Салона Издебского» в Киеве [6]. Однако можно верить главному из того, что он сообщает,— описанию впечатления, которое произвела на него эта встреча, тем более, что первые шаги будущего общества «Бубновый валет» действительно были связаны с «Салоном В. Издебского».
Общество «Бубновый валет» продолжило практику совместных выступлений русских и западноевропейских художников, следуя традиции выставок «Золотого руна» и «Салона Издебского». Эти совместные выступления молодых русских живописцев и представителей новых течений западной, главным образом французской, живописи имели значение развернутого манифеста нового искусства — рядом с полотнами «бубновых валетов» на выставках их общества бывали произведения Ж. Брака, М. Вламинка, А. Дерена, К. Ван-Донгена, Ф. Леже, Э. Кирхнера, А. Матисса, П. Пикассо, О. Фриеза. О влиянии, которое оказывали эти выставки, могут дать представление воспоминания одного из видных деятелей «левого» искусства, поэта-футуриста Бенедикта Лившица: «Выставка Издебского сыграла решающую роль в переломе моих художественных вкусов и воззрений; она не только научила меня *видеть* живопись — всякую, в том числе и классическую, которую до того я, подобно подавляющему большинству, воспринимал поверхностно, «по-куковски»,— но и подвела меня к живописи, так сказать, «изнутри», со стороны задач, предлежащих современному художнику. Это было не только новое видение мира во всем его чувственном великолепии и потрясающем разнообразии, мимо которого я вчера еще проходил равнодушно, просто не замечая его; это была, вместе с тем, новая философия искусства, героическая эстетика, ниспровергавшая все установленные каноны и раскрывавшая передо мной дали, от которых захватывало дух» [7]. Осмеркин выражал сходные мысли с конкретностью живописца, говоря о том, что благодаря встрече с «Бубновым валетом» «как-то сразу и сильно сократилось расстояние», отделявшее его «от освоения цвета, т. е. от самого сложного средства на пути к овладению живописью». Вместе с тем он оценил «прочную связь» художников «Бубнового валета» с «французской живописной культурой». Как можно заключить по этим признаниям, плоды «одного гастрольного наглядного урока, данного выставкой москвичей», были весьма значительны.
Скорее всего, как следует из той же «Автобиографии», именно эта встреча с «Бубновым валетом» в конечном счете побудила Осмеркина сделать решительный шаг — отказаться от Киевского училища и искать себе других учителей, хотя критическое отношение к официальной школе, вероятно, сложилось у него значительно ранее. Так, отец художника А. П. Осмеркин вспоминал в одном из писем к нему: «Я отлично помню наше с тобою посещение Академии, то было в 1910 году. Ты был насыщен искусством, горел им, но к моему безмерному

страданию и непониманию далек от того, чтобы сделаться учеником или слушателем Академии. Ты как-то смотрел спокойно с твердой верой в себя [...]» [8].

В Москве руководителем, очевидно, осознанно выбранным, стал для Осмеркина Илья Иванович Машков. К моменту поступления Осмеркина в студию Машкова последний уже успел сделаться одним из вожаков общества художников «Бубновый валет», но слава его как живописца в основном еще оставалась скандальной. Для «бубновых валетов» это было время острой борьбы, полемических выступлений и ожесточенных диспутов. В подавляющем большинстве критики, любители искусства и художники «бубновым валетам», как вспоминал, например, А. Бенуа, еще «не верили» [9]. Уяснив это, можно оценить смелость Осмеркина, бросившего налаженную учебу во вполне почтенном Киевском училище и потянувшегося к молодым москвичам.

Правда, студия Машкова ко времени приезда Осмеркина в Москву успела уже приобрести достаточно солидную репутацию, ибо блестяще отвечала наиболее популярному требованию учащихся — подготовить к поступлению в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Но вряд ли это ее достоинство могло привлечь Осмеркина. Дело было, наверное, в ином — в личности педагога. Действительно, студия И. И. Машкова была неординарна по своему характеру. П. П. Соколов-Скаля, учившийся у Машкова, вспоминал о ней, в частности, так: «Илья Иванович имел самую «молодую» студию [...]». «Наши студийцы были самыми частыми посетителями галерей западной живописи — коллекций французских импрессионистов, собранных в особняках Щукина и Морозова» [10]. Будучи максималистом во всех своих предприятиях, Машков не ограничивал свою педагогическую деятельность малоинтересной и, судя по его замечаниям, обидной для него как художника-педагога задачей — поставлять в официальную школу, которую он презирал за косность, натасканных в определенном плане способных молодых людей. «Первые годы руководства в группе, а потом в студии имела силу нужда работать с людьми, которым не столько нужно было изучить искусство, сколько устроиться в жизни»,— сетовал он [11]. Машков хотел сам воспитывать художников-живописцев, мастеров в полном смысле слова, мечтая о школе наподобие старых мастерских классических эпох живописи, и кое-что из этих своих планов, видимо, уже в то время сумел претворить в жизнь. Осмеркин нашел педагога, по выражению А. Бенуа, «одержимого живописью», у которого было чему поучиться, живописца, сознательно владеющего «своим мастерством, своим ремеслом». «У Машкова [...],— писал А. Бенуа,— чувствуется что-то добротное, твердое, основательное и спокойное в работе. И таким же он мне представляется учителем среди своих семидесяти учеников, которых он обучает не только похожему списыванию с натуры, но и знанию всех основ живописной техники» [12]. Машков полагал, что через его студию за время ее существования прошло около 3000 человек, из которых, как он писал, часть «впоследствии выступили художниками и участвуют на выставках» [13]. Среди учеников, которых он выделял, назван А. А. Осмеркин: «Из всех занимались серьезно живописью — Фальк, Грищенко, Федоров, Мильман, Клюн, Татлин, Осмеркин, Блюменфельд, Мих. Р[о]дионов,

Королев и др.»,— читаем мы в его автобиографических заметках 1920—1921 годов [14]. Осмеркин имел полное основание считать себя «сыном» «Бубнового валета» уже потому, что машковская студия воплощала бубнововалетскую живописную программу, которую Машков первым из «валетов» начал целеустремленно, хотя и весьма оригинально, претворять в педагогическую практику. Для Осмеркина это было и началом приобщения к «школе», к той живописной традиции, к какой чувствовали себя причастными «бубновые валеты». Осмеркин должен был слышать от Машкова не только имена Сезанна и Матисса, но и, едва ли не в первую очередь, Джотто, Тициана, Веронезе и, конечно, Сурикова, который был для бубнововалетцев «своим» классиком.

Осмеркин занимался в студии Машкова сравнительно недолго, но этого ему оказалось достаточно, чтобы впоследствии называть себя учеником Машкова, ибо именно здесь он получил то, что можно назвать основами серьезного систематического обучения живописи. Дальше же он мог работать и совершенствоваться сам, избежав к тому же опасности подпасть под обаяние собственного творчества мастера и превратиться в слишком уж правоверного «машковца». Как когда-то для Машкова, важную роль в самостоятельном развитии сыграла для Осмеркина школа музеев, которая оказалась и школой современного искусства,— галереи Щукина и Морозова Осмеркин называл своей «академией» [15].

Он начинает принимать участие в выставках, в том числе «Бубнового валета», что можно расценить как большую победу на избранном им пути. Со стороны он еще незаметен в бубнововалетском движении, однако время работает на него, силы его накапливаются — иначе как объяснить тот факт, что в первые же послереволюционные годы Осмеркин становится приметной фигурой и в культурной жизни, и на выставках, и даже на педагогической ниве. Любопытно, что критики этих лет чаще сопрягают его имя не с бубнововалетским течением, а с более молодыми «левыми» [16], хотя, судя по всему, коренные «бубновые валеты» уже видят в нем единомышленника — П. П. Кончаловский уже в восемнадцатом году пригласил его к себе в ассистенты в Государственные свободные художественные мастерские; учение у Машкова, которое должно было повлиять и на будущую педагогическую практику Осмеркина, дополнилось, говоря современным языком, «стажировкой» у Кончаловского. Наконец, в 1921 году мы видим Осмеркина среди активных деятелей московского «Мира искусства», под флагом которого сплачивают свои ряды бывшие «бубновые валеты». В середине двадцатых годов критика уже не отделяет Осмеркина от коренных «бубновых валетов», едва ли не причисляя его к основоположникам: имя его звучит рядом со славными именами Кончаловского, Машкова, Куприна, Рождественского, Лентулова — живописцев более старшего поколения. Это признание накладывало на Осмеркина немалую ответственность.

Мы можем увидеть, что, приняв художественные принципы этой школы, он не уклонялся от тех вызовов, которые ей приходилось встречать. Все ситуации творческого пути А. А. Осмеркина, вплоть до житейских перипетий, ярко обрисованных им самим в письмах и автобио-

графии, объясняются так или иначе его действительной верностью этим принципам.

Тема классического наследия, может быть, заметнее, чем какая-либо другая, проходит через тексты Осмеркина. Суждения об искусстве, о классическом наследии, высказываемые художниками, интересны уже как опыт истолкования искусства, исходящий от профессионала,— не будет преувеличением сказать, что самое интересное и психологически точное из написанного о живописи мы находим под рубрикой «мастера искусства об искусстве». Кроме того, эти высказывания раскрывают теоретическую позицию художника, знание которой необходимо для понимания его собственного творчества. Тексты Осмеркина представляют несомненный интерес, во-первых, потому, что он был мастером, очень чутким ко всяким проявлениям искусства, жившим искусством («непрерывным художником», как его точно назвал С. В. Герасимов); и, во-вторых, поскольку мы встречаем в его лице представителя школы, принципиально и плодотворно отстаивавшей свою приверженность классической традиции даже в те годы, когда отрицание искусства музеев и изобразительной традиции в живописи казалось исторически неизбежным и прогрессивным явлением.

Мимо проблемы отношения к наследию не могла пройти ни одна художественная группировка; сама эта проблема, как известно, имеет свою историю — от резких споров в первые годы революции о правомочности существования каких-либо унаследованных от прошлого художественных традиций до провозглашения академически уверенной формулы 30—40-х годов о необходимости изучения и критического освоения опыта старых мастеров. Каждая из групп выявляла в своей практике или теории какую-то грань этой проблемы, и потому предлагаемый материал может существенно дополнить ее историю.

Уже в начале 20-х годов Осмеркин писал: «Преемственность и традиции в искусстве необходимы, иначе распад, как всякое положение без основания»[17]. Начиная с какого-то момента понятие «культуры» становится одним из ключевых для всей деятельности группы «московских живописцев». В первую очередь речь шла именно о «живописной культуре», нести знамя которой они считали своей миссией, хотя в их концепции различимы и более широкие аспекты этого понятия.

Осмеркин испытывал постоянную потребность в общении с «величайшими», как это особенно наглядно явствует из его писем, изобилующих не только именами великих живописцев, но и цитатами из поэтов, особенно Пушкина. Любимые живописцы непосредственно радовали его своим искусством, побуждали к размышлениям, давали уроки мастерства, вдохновляли верностью природе — иногда даже он смотрел на нее их глазами: например, пейзаж Крыма напоминает Осмеркину то Пуссена, то Александра Иванова. Они увлекали его продуманностью метода (Сезанн, Иванов), наконец, представляли нравственный идеал верности искусству (Сезанн, Суриков).

Осмеркин собирал книги по искусству и репродукции; в последние годы жизни, будучи тяжело больным, он составлял альбомы из фотографий и репродукций картин, восполняя недостаток общения с под-

линниками некоторых из любимых им произведений, затрудненного в те годы. Диапазон выбора художников при всей его широте был у него вполне определенным. Среди объемистых фолиантов «Осиздата», как в шутку называл он это свое предприятие, есть «Эль Греко», «Старые голландцы» и «Рембрандт», «Сезанн» (которого Осмеркин собирал всю жизнь и который представлен в его «издании» с удивительной полнотой), «А. Иванов», «Русские портретисты XVIII века», «Брюллов», «Пикассо», «Современники». В обилии представлены в «изданиях» Осмеркина Тициан и другие мастера Возрождения, Коро, Домье, Мане, импрессионисты, Ван Гог, Врубель. Находящиеся в этой коллекции фотографии фрагментов картин, между прочим, дают представление о том, как Осмеркин изучал систему живописной организации классических полотен вплоть до элементов, которые могут казаться непосвященному малозначительными — например, «касаний», как говорили в среде живописцев, то есть решения границ предметов.

Классическое искусство жило для него как искусство настоящего дня, было явлением столь же современным, реально существующим и активным, как и натура, которую он воспроизводил на своих холстах. Его представления о роли классического наследия вписываются в концепцию, согласно которой каждое новое слово в искусстве имеет смысл лишь в контексте всего, доселе сделанного, и, напротив, искусство прошлого может обнаруживать с позиций позднейших открытий не осознававшиеся ранее ценности. Так, например, размышляя о пленэрных прозрениях в пейзажах А. Иванова, Осмеркин проницательно заметил, что именно импрессионистическая культура, ставшая достоянием «современного видения», позволила оценить эти его достижения — недаром, по словам Осмеркина, «открытие А. Иванова как пейзажиста принадлежит нашим современникам»[18].

Интерес Осмеркина к классике был интересом с позиций его собственных вопросов и размышлений о методе; блестящий образец такого подхода мы находим в рассуждениях его об Иванове, особенно в той их части, где Иванов сопоставляется с Сезанном. Родство в понимании искусства у этих художников, точно подмеченное Осмеркиным, очевидно, привлекало его как проявление каких-то общих закономерностей, лежащих в основе подлинного искусства в разные эпохи и у разных по существу художников. Рассуждение о подражании натуре в том же тексте дает возможность еще раз убедиться, что для подавляющего большинства живописцев верность натуре в самом прямом смысле этого понятия является не пустой декларацией или полемическим преувеличением, а основой творческого метода.

С точки зрения отношения к наследию проясняется эволюция Осмеркина на наиболее сложных ее этапах. В первую очередь мы имеем в виду так называемое «поправение» Осмеркина, как и всех бывших «валетов», смутившее критику своей парадоксальностью на знаменитой «Выставке картин» 1923 года. Этот эпизод следует отнести к той серии событий в истории живописи, которые ныне дают основание говорить о повороте к реализму в начале 20-х годов, что в свое время по свежим следам И. Э. Грабарь выражал так: «[...] «Болезнь левизны» была изжита примерно в 1922 году, притом как-то вдруг, без особых смягчающих переходов: [...] художников снова потянуло к реа-

лизму, а затем и к тематике»[19]. Даже название выставки бывших «бубнововалетцев» — «Выставка картин» — на современный взгляд совсем непримечательное и безликое, прозвучало принципиально содержательно и даже едва ли не вызывающе[20].
Этот последний факт становится понятным, если учесть, что «поправение» происходило на фоне длившейся в течение всех 20-х годов полемики между отрицателями станковой живописи и защитниками ее. Почти полное исчезновение прежнего частного рынка произведений живописи и обострившаяся в связи с этим проблема реализации живописной продукции[21] давали в руки противников станковизма, провозглашавших смерть станковой живописи, повод и для аргументации такого рода: «Возьмем живопись по материальной линии. Куда девать картины? Музеи полны... Новых нет. [...] Рабочий не может заказать свой портрет или купить пейзаж. [...] Художники-живописцы состоят фактически на пенсии государственных заказов. Молодежь работает по журналам и театрам. Не талмудьте, товарищи-критики, головы новому поколению, не делайте вида нужности и расцвета живописи. [...] Во Вхутемасе на живописном, благодаря неясности, учится 300 юношей. Куда они выходят? [...] Необходимо для доживающих живописцев открыть Страстной монастырь и честно сказать: «Это пережиток буржуазного строя». Новые же силы посылать работать на полиграфическом производстве, текстильном, одежды, вещей мелкой индустрии, архитектурном, кинематографическом и др. Искусство всегда процветало или в стране отсталой, или в стране реакционной. [...] Искусство — это опасность»[22]. Эта аргументация могла приобретать даже видимость идеологической убедительности, если учесть, что частным покупателем картин в 20-е годы, хотя и сравнительно редким, был чаще всего нэпман.
Видный теоретик производственного искусства Б. Арватов с иронией пересказывал в журнале «Леф» слова Осмеркина, полемически заострявшего ситуацию: «О, знаете, мы вечно в движении, мы идем,— подождите, скоро дойдем... до голландцев»[23]. Откровенно декларируемая верность классическим основам живописи воспринималась критиком как «реакция», «потрясающая, необычная в наши дни смелость» или даже едва ли не как вызов революции.
Но с точки зрения развития школы «московских сезаннистов» ничего столь уж непредвиденного в 1923 году не произошло; в частности, Осмеркин уже в 1920 году, то есть в то время, когда его живопись была еще весьма далека от «поправения», отмечавшегося критикой у бывших «бубновых валетов» в середине 20-х годов, ожидал как важного события готовившуюся в Москве выставку барбизонцев и Коро[24], что подтверждает органичность его эволюции.
Высказывания раннего Кончаловского и Машкова, а также публикуемые тексты Осмеркина позволяют утверждать (быть может, вопреки устоявшимся представлениям об этой «левой» группе), что «московские сезаннисты» вовсе не стремились ниспровергать классические основы живописного искусства, а, напротив, уже с первых своих шагов понимали себя и своих учителей-французов, в особенности Сезанна, истинными продолжателями единого дела живописи, носителями утраченной или утрачиваемой академизмом и салонным искусством живопис-

ной культуры во всем объеме этого понятия, не суженного до отдельных частностей типа культуры обработки поверхности холста и т. п.— речь идет о единой системе живописи как искусства изобразительного, изображающего реальный мир во всей красоте, достойной натуры и образцов искусства, оставленных классикой. В таком аспекте отношения к наследию в центре внимания художников этого круга могли оказываться и поиски метода вплоть до, казалось бы, сугубо «лабораторных» аналитических исканий, как у Осмеркина в конце 10-х годов, но не могло быть самодовлеющего стремления к «авангардизму», претензий на последнее слово в искусстве. Видимо, в представлении Осмеркина, как и его старших товарищей, Сезанн и даже кубисты не зачеркивали прошлого, а, напротив, раскрывали глаза на подлинную живопись, в том числе и классическую.

Вот почему от Сезанна и кубистов не обязательно было идти исключительно к беспредметничеству или к «машине» и «производству», но можно было, считая учителем в высшем смысле этого слова именно Сезанна, следовать и барбизонцам, Коро или Рембрандту,— что, согласно формальному пониманию прогресса, допускавшему лишь «геометрически-одномерное», так сказать, толкование его, могло представляться движением вспять.

Аргументы противников станковизма оказались в решительном противоречии с реальностью. Здесь, и не первый раз в истории, схематизм безошибочной с формально-логической точки зрения теории, питающей предрассудок антиизобразительности, был побежден действительностью. Повергаемое по логическим выкладкам одномерного прогрессизма «станковое изобразительство», как иногда выражались борцы против живописи, выжило стараниями художников самых разных направлений, и источник его живучести, помимо многих причин, заключался, видимо, в какой-то глубокой потребности, которую невозможно вычеркнуть из современной культуры. Эта потребность подтверждается, между прочим, и стойкостью живописцев, которую им случалось проявлять в невыгодные для станковой живописи времена [25]. Неистребимая потребность в изображении, в живописи, рождала неподдельный энтузиазм, иногда даже до отчаянности. Таким энтузиастом предстает перед нами и Осмеркин в некоторых своих письмах и в воспоминаниях о нем — хотя выражение «энтузиаст живописи» и вызвало у него однажды усмешку [26].

Жанровая система Осмеркина, определившаяся на рубеже 10-х — 20-х годов, была типична для «московских сезаннистов»: он писал главным образом пейзажи, натюрморты и портреты. В течение всей своей жизни, даже во времена интенсивной работы над тематическими картинами, он был глубоко убежден в полноценности каждого из «малых» жанров. В этих жанрах мы находим и наиболее бесспорные его достижения.

Уже в начале 20-х годов Осмеркин умел доводить свои натюрморты, пейзажи и портреты до значения картины, избегая греха этюдности и не теряя специфики каждого из этих жанров. Отточенность решений и классичность найденной формы позволяют говорить о зрелости его ма-

стерства — становится понятным видное положение совсем еще молодого Осмеркина в кругу старших «бубнововалетцев» и то уважение, которым он пользовался со стороны товарищей и учеников. Его лучшие работы не теряются рядом с вещами Кончаловского или Машкова; наоборот, сравнение с этими мастерами ярче выявляет тонкое своеобразие его работ.

Если начать с самых внешних признаков, то можно отметить, что его работы этого периода не так ярки по цвету, как вещи Машкова или Кончаловского. Сами мотивы Осмеркина скромнее, сдержаннее, строже; уже по натурному заданию они не декоративны. Можно сказать, что Осмеркин пишет не вещи в среде, а воссоздает цветом структурированную объемами среду. И тут обнаруживается, быть может, его преимущество. В пределах аскетических по цветовому заданию мотивов Осмеркин достигает чрезвычайного богатства цвета, большой цветовой насыщенности и напряженности — в меру разработанности пространственной структуры. Ясность и организованность построения возвращают в картину декоративность — как функцию достигнутой цельности. В лучших вещах этого периода Осмеркин приближается к классическому совершенству в решении проблемы цвета и тона. Его работы выделяются колористической тонкостью, чувством индивидуальной красоты колористической композиции и ее содержательно-живописной наполненностью.

Уроки сезаннизма и кубизма были глубоко им усвоены, вошли в систему его видения и восприятия. Даже ходячие мотивы постсезаннизма Осмеркин умел организовывать так, что они выглядят открытыми впервые — в силу остроты чувства индивидуальности каждой предметно-пространственной коллизии, изображаемой им. Без претензии нарочито осовременивать мотив, без какого бы то ни было насилия над жанровой формой он умел быть остросовременным, что не преминула отметить критика уже в те годы — сейчас, спустя десятилетия, это стало еще заметней. Осмеркинские столы и стулья, бидоны и кружки, бутыли и жестянки, чашки и череп даже в кубистических сдвигах сохраняют своеобразные приметы времени, однако без выпяченных признаков быта — «Натюрморт с керосиновой банкой» начала 1920-х годов, «Натюрморт» 1920 года с жестью и стеклом (оба в ГРМ). Они встают перед глазами при чтении прекрасных воспоминаний Е. Т. Барковой о жизни Осмеркина в первые послереволюционные годы. Эти воспоминания сообщают замечательную подробность — склянки, банки, подсвечники и жестянки в его натюрмортах были действительно предметами реальной обстановки, в которой жил тогда Осмеркин.

Не только натюрморты, но и портреты и пейзажи тех лет у Осмеркина крайне сдержанны в передаче чувств, даже подчеркнуто аскетичны в эмоциях, строго пластичны в живописной манере — тем глубже и естественнее звучит в них натура; настроение рождается в его работах как бы помимо воли художника («Портрет девушки», 1921, «Портрет художника М. Н. Аветова», 1924, обе вещи в ГРМ; «Портрет поэта», 1923, Гос. музей изобразительных искусств Киргизской ССР, Фрунзе). Естественная простота и демократизм образов заставляют вспоминать Сезанна. Осмеркинские герои тех лет словно отстранены от зрителя и погружены в себя, им не сопутствуют демонстративные

приметы времени, но все это вовсе не лишает их жизненности и современности. Осмеркинские работы приобретают содержательную насыщенность и значительность без форсирования «настроения» и без литературщины.

Осмеркину вообще была свойственна острота зрительного переживания современности. В письмах 1915—1916 годов он говорит о желании «творчески преломить в себе» армейскую жизнь в ее характере — «найти ее объем, цвет, форму со всех точек зрения», мечтая «раскрыть свой багаж набранный здесь». Он уже словно нащупывает мотивы, которые появятся в его полотнах лишь спустя много лет: «Серые шинели солдат. Их лица. Хлеба. Трактиры»[27]. Эта внимательность к характерным и содержательным аспектам действительности делает понятным его особое, по сравнению с другими «московскими живописцами», отношение к тематической картине на современный сюжет, хотя еще и не объясняет его поворот к сюжетной композиции, пришедшийся на 2-ю половину 20-х годов. Сложности этого нового этапа в эволюции творчества Осмеркина становятся понятными только в цепи событий.

В середине 20-х годов «московские живописцы» оказались перед необходимостью доказывать право на существование своего искусства в условиях современности. Они вынуждены были показать способность своей школы, своей живописной системы ответить новому «социальному заказу» и интересам нового зрителя — которые, между прочим, нередко априори конструировались критиками и теоретиками, выступавшими от имени потребителя. Была известная закономерность в том, что на первый план в многочисленных дискуссиях того времени выдвигалось наиболее простое, казавшееся наиболее естественным решение, ставившее на уровень непосредственной практики представление о новой теме (или новом сюжете) — о ее актуальности, современности, доступности и т. п. К художникам, близким кругу Осмеркина, были обращены следующие слова Луначарского: «Но невольно спрашиваешь себя: действительно ли подготовлять живопись высокого качества можно только на натюрмортах, на обнаженных или полуобнаженных женщинах, портретах случайных людей, не характерных для переживаемого времени, безразличных сюжетах и т. д. [...] Разве нельзя развивать свою технику на сюжетах более интересных, чем куча вываленных на стол еще стариком Сезанном яблок? Почему [...] не отыскать, например, типичной старухи, работницы, героини труда или бравого красноармейца, или какого-нибудь инородца, зажигающего впервые огонь цивилизации, а вместе с тем и коммунизма где-нибудь среди киргизов, и т. д. [...] Почему молодой художник изображает себя с какой-то вазочкой в руках, а не серьезного работника революции, любовно разбирающего и чистящего свой верный маузер? Ведь это было бы соединением психологически занятного лица с любопытнейшим натюрмортом»[28].

Проблема «темы» и «сюжета» наглядно выразилась в практике разработки списков тем, предлагавшихся художникам для крупных выставок: назовем, например, список тем для выставки к 10-летию Красной Армии[29] или же известный подробнейший перечень сюжетов для картин, изданный в связи с подготовкой к выставке «Индустрия социа-

лизма»[30]. Неожиданно некоторые формулировки сюжетов из этого перечня своей подробной разработанностью напоминают академические «программы» XVIII—XIX веков. Понятие «тематическая картина» в конце концов поглощает почти полностью понятие картины вообще.

Перед лицом возникшей таким образом задачи «московские живописцы» оказывались в невыгодном положении. Их жанровая система не знала формы развитой сюжетной композиции. Чтобы перейти к ней, требовался бы основательный пересмотр всей структуры их художественной деятельности. Художники, которые почти принципиально писали только то, что можно было непосредственно видеть и осязать, должны были взять на себя труд воплощения умозрительно сконструированных заданий.

«Московские сезаннисты», как, впрочем, и сам Сезанн, вовсе не отказывались от мысли, даже мечты о картине большой формы, продолжающей традиции великих эпох живописи, и некоторые попытки в этом направлении у старших «бубнововалетцев» были. Но пути создания не свойственной их системе «тематической картины» нащупывались ими медленно, и не всегда их поиски могли совпасть с буквой, да и духом выдвигавшихся критикой требований.

Призывы к теме, нетерпеливое желание увидеть воплощение ее у любимых или уважаемых художников прослеживаются и в публикуемых в данной книге критических материалах. Но одновременно настойчиво проводится и очевидная мысль, что наличие темы еще не делает искусства и даже еще не свидетельствует об искренности намерений автора. В эти годы можно констатировать возрождение проблемы соотношения между «что изображать» и «как изображать», обостренной особыми условиями борьбы художественных группировок.

Критик ахровской ориентации Н. М. Щекотов возвращает художникам ОМХа, ядро которого составляли бывшие «московские живописцы», претензию, обычно предъявлявшуюся к АХР,— для новой тематики и метод работы должен быть новым. Резон этот был преподнесен Щекотовым в энергической форме как раз на примере подробного и не совсем беспристрастного разбора знаменитой картины Осмеркина «Коммунистическое пополнение девятнадцатого года» (1928—1929, ГТГ) — одной из самых видных тематических картин того периода вообще[31]. Смысл основного и самого сильного упрека, который делался бывшему «Бубновому валету», сводился к тому, что нельзя натюрмортом отразить героическую эпоху[32]. Речь шла не только о жанре натюрморта, но и шире — о «натюрмортном» подходе к действительности, о «натюрмортном методе» или «натюрмортной трактовке», как выразился Н. М. Щекотов в упомянутой статье.

Эти термины в данном случае должны еще быть конкретизированы. Если понимать их в том смысле, что «натюрмортный» подход и «натюрмортная трактовка» состоят в игнорировании сюжетно-смысловых аспектов действительности и сознательном ограничении задач живописца формально-аналитическими и конструктивными проблемами, то тогда этот упрек исключается самим намерением Осмеркина, достаточно убедительно подтверждаемым всеми его тематическими картинами (что признал и Н. Щекотов). Судя по публикуемым материалам, Ос-

меркин был в 20-х годах искренне увлечен задачей создания сюжетной композиции, отдавая себе отчет в сложности работы над нею. Воспринимая пути иллюстративности или плакатности как снижение «высокой идеи картины» [33], он стремился следовать классическим традициям, вспоминая Веронезе, Рембрандта, Сурикова.

Та «живописная культура», причастностью к которой гордился Осмеркин, выросла на основе работы с натуры. Натюрморт в этом смысле — самый честный жанр, так же как и метод работы с натуры. Осмеркин дает пример постепенного перехода от «малого» жанра к тематической картине — «через натюрморты я шел к «Красной гвардии в Зимнем»,— писал он в «Автобиографии». «Подмосковный трактир» (1925, собр. в США?), как, вероятно, и парадно-картинный портрет «Живописец Шабль» (1925—1926, собр. Т. А. Осмеркиной, М.), был своего рода натурным трамплином при переходе к сюжетной композиции. Но и картина «Красная гвардия в Зимнем дворце» (1927, ГРМ) почти полностью писалась с натуры. Возникавшие при таком способе создания тематической картины даже чисто технические затруднения достаточно ярко обрисованы им самим в письмах и, вероятно, с его слов Д. Арановичем в корреспонденции «У А. А. Осмеркина» 1926 года, воспроизводимой в данной книге [34].

Осмеркин вынужден был отходить от сложившейся у него в начале 20-х годов системы живописи, отличавшейся строгой последовательностью принципов, в сторону большего разнообразия и широты композиционных и чисто живописных приемов, не всегда легко совместимых между собой. Наряду с открытиями и приобретениями на этом пути нетрудно заметить и потери, что не ускользало уже от внимания современников. Упреки критиков попадали в больное место. Но следует признать, что Осмеркин шел не самым легким путем, и трудности, с которыми он сталкивался, равно как и его промахи, той же природы, что и трудности Александра Иванова. В этой связи может стать понятным то внимание, на первый взгляд несколько неожиданное, которое Осмеркин уделил критическому разбору опыта назарейцев, работая над отзывом о диссертации, посвященной пейзажам А. Иванова. Можно полагать, что в историческом феномене назарейства он увидел наглядное воплощение той опасности мнимого преодоления трудностей создания настоящей картины, продолжающей классические традиции, которая подстерегает художника в виде соблазнительной возможности отказа от натуры и перехода в область символики и эксплуатации классических реминисценций. Проблема правды и сочинения в тематической картине — можно ли считать, что ее не существует и сейчас?

Подход к созданию большого сюжетного полотна, который вырисовывается в упомянутой корреспонденции Д. Арановича, сейчас может казаться наивным; наивным может показаться сопряжение понятия художественной правды (и, соответственно, художественного качества) с методом работы на натуре и по натуре — вплоть до того, что работа по памяти уже приравнивается к фальши [35]. Но благодаря этой наивности мы находим редкую по прямоте и ясности формулировку существенной проблемы правды и сочинения в искусстве, тем более ценную, что она принадлежит к области исторических фактов и тем са-

мым может служить отправной точкой для конкретно-исторического изучения, если можно так выразиться, «поэтики» современной советской тематической картины.
О том, что к этой проблеме Осмеркин относился весьма серьезно, говорят и следы его полемики с А. Антоновым по поводу картины «Митинг на Знаменской» (1930, местонахождение неизвестно) [36], и постоянная забота о времени для основательной проработки сюжетного полотна — в этом отношении именно классика давала ему избыток «классических» примеров. Судя по всему, он не терял веры в принципиальную возможность разрешения этой проблемы; приверженность к классике и широта кругозора могли его подбадривать в этих усилиях, хотя в конце концов он своих достижений здесь не преувеличивал — в 1945 году, на своем юбилейном вечере, он признавался в том, как трудна оказалась для него эта задача [37]. И в начале 30-х годов Осмеркин так же ответственно работал над тематическими заданиями; однако его картины «Митинг на Знаменской» и «Агиттеатр ПУРа на фронте» (1932—1933, не сохранилась) остались незамеченными. Вероятно, они не вписывались в намечавшуюся тенденцию развития тематической живописи, чем и можно объяснить отход Осмеркина от этого рода деятельности как раз на пороге ее массового подъема. Ибо было бы слишком легко объяснять этот отход его опасением не справиться с тем, с чем справлялись его ученики.
Изменения в характере живописи можно отметить у Осмеркина со второй половины 20-х годов во всех жанрах — происходила перестройка всей его художественной системы. Наступивший период Осмеркин впоследствии называл «натуралистическим» и расценивал его как «школу» [38]. В поисках новой конкретности и по-новому понимаемой точности образа, в попытках передавать своеобразие местного характера пейзажных мотивов он отступает от стилистических традиций сезаннизма и кубизма, начиная явным образом брать уроки у доимпрессионистической живописи XIX века — в частности, повышается его внимание к задачам светотональной разработки картины.
Нельзя сказать, что ломка прежней системы живописи Осмеркина проходила безболезненно, без утрат и в жанрах натюрморта, пейзажа, портрета. Он принял к сердцу, как видно, упрек Кончаловского по поводу пейзажей пушкинской серии — «природа у вас есть, а искусства меньше». Стоявшую перед ним задачу он характеризовал такими словами: «это самое трудное — как соединить природу с методом искусства» [39]. В 30-е годы поэтому для него особенный интерес приобретают барбизонцы, Коро, А. Иванов. Неожиданная скованность ряда работ этого времени, явные спады не должны заслонить того факта, что и в конце 20-х и в 30-е годы он достигал высот, которые ставят его в ряд лучших живописцев своего времени,— например, в картине «Мойка. Белая ночь» (1927, ГТГ), в некоторых ленинградских и крымских пейзажах 30-х годов.
В послевоенные годы в творчестве А. А. Осмеркина происходит новый перелом. Работы второй половины 40-х и особенно начала 50-х годов отличают почти полемическая на фоне живописи этого времени смелость формальных решений, композиционная острота и цветовая звучность. Цвет активно высвобождается из плена тона, что решительно

меняет принципы построения колористической системы картины — при этом возникают, конечно, свои трудности. В последние годы жизни Осмеркин говорил, как свидетельствует Н. Г. Осмеркина, что он хотел бы через все пройденное вернуться к первому периоду — «но иначе». Поздние его работы, действительно, перекликаются с ранними полотнами — энергичной определенностью всего строя и ведущей ролью цвета в первую очередь, но стилистически произведения 40-х — 50-х годов вовсе не похожи на вещи «сезаннистского» периода. В поздних осмеркинских полотнах вновь поражает острота ощущения жизни, даже современности, несмотря на то, что как раз в последние годы, освободившись от Академии, он более чем когда-либо сосредоточился на «малых» жанрах: натюрморт, пейзаж, реже портрет — вот круг его картин-композиций. Конкретный мир повседневности воспринят и трактован в этих вещах светло-поэтически («Натюрморт с яичницей», 1950, ГРМ; «Натюрморт с ходиками», 1952, ГРМ; цикл пейзажей Загорска). В этих поздних вещах художник осуществил новый прорыв к натуре — пожалуй, более активный, по сравнению с «натуралистическим» периодом.

Можно надеяться, что публикуемые тексты окажутся полезными и при изучении почти не затронутой серьезным исследованием области — современной истории нашего художественного образования.

Как отчетливо видно из этих материалов, А. А. Осмеркину довелось находиться среди самых деятельных участников событий, отмечающих переломные моменты истории нашей послереволюционной художественной школы. Он начал работать в Государственных свободных художественных мастерских, из которых вырос легендарный Вхутемас, в период их организации; мы встречаем его имя в сообщениях о серии совещаний, прошедших в начале 30-х годов, на которых обсуждались вопросы перестройки художественного образования,— это был тот критический период, когда в Москве уже был закрыт Вхутеин, а в Ленинграде деятельность так называемого Института пролетарских изобразительных искусств (ИНПИИ) зашла в основательный тупик; Осмеркин был одним из первых приглашен (вместе с Д. Н. Кардовским, как он позже говорил [40]) преподавать в реорганизованный институт живописи, скульптуры и архитектуры новообразованной Всероссийской Академии художеств, а затем и в Московский институт изобразительных искусств (впоследствии Московский художественный институт им. В. И. Сурикова) — тем самым, можем мы заключить, он стоял и у основания той системы подготовки художников, которая в общих чертах существует и поныне.

В письмах Осмеркина, вместе с тем, то и дело встречаются жалобы, вполне понятные, на помехи, которые педагогическая работа создает его собственному творчеству; предложение Академии в 1932 году он принял не без колебаний, а временами даже выражал скептицизм по отношению к этому учреждению; вынужденное прекращение преподавательской деятельности в 1948 году приносит ему одновременно едва ли не облегчение [41]. Но вряд ли отсюда можно сделать вывод, что лишь необходимость заставила его отдать более 25 лет жизни этому делу.

Документы говорят о том, что он далеко не с холодно-официальным равнодушием исполнял свои профессорские обязанности — вряд ли удалось бы ему тогда заслужить столь искреннюю любовь и благодарность учеников, о которой свидетельствуют их воспоминания. Мы видим также, что и годы между переломными событиями были наполнены борьбой, которая носила для него характер отстаивания определенных принципов. Мы видим, что он от этой борьбы никогда не уклонялся, хотя временами в его письмах эти события нашей истории художественного образования выступают как досаждающие личные неурядицы. Наконец, сам финал его педагогической деятельности подчеркивает принципиальность и серьезность ее.

Документы, раскрывающие содержание этой деятельности, немногочисленны и немногословны. Кроме фактов, обнаруживаемых в письмах и показывающих, так сказать, оборотную сторону дела, мы располагаем лишь одной статьей А. А. Осмеркина «О воспитании художников» (1939) и не очень большим количеством высказываний и замечаний, извлеченных из записей и стенограмм. Почти не содержат сведений о его педагогической работе и воспоминания учеников — их внимание больше привлекает сама личность Осмеркина. Сколько-нибудь полного изложения «системы» мы не находим; порученная ему в 40-е годы программа по живописи для московского изоинститута, по всей видимости, осталась ненаписанной. И это — на фоне обильно появлявшихся в это время пособий, учебных руководств, программ и т. п. Обстоятельство парадоксальное — если учесть, что еще в 20-е годы Я. А. Тугендхольд в своем обзоре выставки живописного факультета Вхутемаса выделил мастерскую Осмеркина (вместе с мастерскими А. В. Шевченко и Р. Р. Фалька) именно за наличие в ней признаков «системы» [42].

Этот парадокс разрешают слова самого Осмеркина в одном из его споров с И. И. Бродским. Последний однажды сказал: «Как хотите, я без программы буду вести свою мастерскую, как мои мысли и чувства подскажут, потому что такой программы нет, и не скоро еще она будет». Осмеркин на это отвечал: «Но есть [...] если не программа, то какой-то метод воспитания» [43]. Слова Осмеркина попадают в самое существо вопроса — они касаются основного педагогического противоречия, вокруг которого разыгрывались и разыгрываются все педагогические драмы: противоречия между ясно осознаваемой потребностью в обоснованности, последовательности и систематичности педагогического вмешательства, с одной стороны, и столь же неуклонными требованиями сохранения индивидуальности и самостоятельности ученика, а также и соответствия метода индивидуальности и новизне педагогической ситуации, с другой стороны. Это противоречие может делать безжизненными все строго упорядоченные и мелочно расчлененные учебные программы и планы, превращая их в конце концов в формально-бюрократический орнамент, не отражающий содержания реальной учебной и обучающей деятельности.

Во всей своей полноте система работы Осмеркина раскрылась бы, если бы удалось проследить шаг за шагом, на протяжении ряда лет сцепление заданий, учебных постановок, указаний и требований к студентам, если бы удалось собрать его высказывания и проанализиро-

вать учебную продукцию; материал к более полному суждению о преподавании Осмеркина нашелся бы также в сохранившихся следах споров и дискуссий на заседаниях, совещаниях и обсуждениях дипломных работ или зачетных сессий и т. п. Составители данной книги сделали в этом направлении еще далеко не все из того, что можно сделать.

Отношение Осмеркина к проблеме «системы», или «систематичности», преподавания было, как можно полагать по всему сказанному, вполне диалектичным. Оно вписывалось в традицию русской демократической художественной школы — в числе предшественников Осмеркина в этом отношении можно было бы назвать и самого Чистякова, и Репина. Весьма знаменательным представляется то обстоятельство, что Чистяков, этот признанный великий педагог, навлек на себя посмертно довольно суровую критику склонного к строгой системе И. Э. Грабаря: «Положительная ее сторона (системы П. П. Чистякова.— *Авт.*) была более спорна, ибо была не всегда достаточно вразумительна. Точно сформулировать он и сам ее не мог, как не могли этого сделать и его многочисленные ученики, даже самые убежденные «чистяковцы». Во всей системе было нечто от вещаний Пифии или изречений [...] Ивана Яковлевича Корейши [...]» [44]. Те доводы, которые могли бы защитить Чистякова от этой критики, были бы вполне применимы и к оправданию работы Осмеркина.

Основные положения «метода» Осмеркина выписаны им самим в статье «О воспитании художников» с достаточной ясностью; они были повторены им в докладе, который ему пришлось делать, защищая свой «метод», в 1948 году в московском изоинституте. Убеждения, выраженные в этих документах, сложились у Осмеркина в основном уже в 20-х годах. Логично предположить, что они вытекали из принципов, сформировавшихся в школе, к которой он принадлежал, то есть в группе «бубнововалетцев» — «московских живописцев». Принципы эти определялись и в борьбе, проходившей в стенах Вхутемаса (она отражена в разделе «Документы общественно-педагогической деятельности А. А. Осмеркина» данной книги). Группе «московских живописцев» здесь противостояли так называемые «производственники». Между прочим, как видно в этом случае, различное отношение этих групп к практическим вопросам преподавания — например, к принципу «индивидуальных мастерских» или проблеме безличного «научного подхода» к обучению, отстаивавшегося «левыми», — объясняется не только чисто методическими расхождениями, но и резким различием художественных убеждений, в первую очередь разным отношением к станковой живописи. Это лишний раз подтверждает, что в области преподавания искусства методика обучения неотделима от теории искусства.

На первое место в своей статье 1939 года Осмеркин выдвигает принцип воспитания художественной культуры и развития умения смотреть, решительно возражая против принципа, согласно которому обучение должно сводиться к овладению «ремеслом», причем задача обучения «искусству» отодвигается в неопределенное будущее. Парадоксальным образом Осмеркин здесь вновь сталкивается с теорией «научно обоснованного» безличного метода обучения, но выступаю-

щего на этот раз в виде известного учения об «изобразительной грамоте», восходящего к академическим методам преподавания. Рассуждение Осмеркина вплетается в исторический спор по поводу проблемы соотношения «ремесла» и «творчества», «техники» и «искусства», не кончившийся еще и сейчас. Судьбы этого спора показывают, что оперировать лишь одними этими парами понятий, придавая им значение полярностей, неплодотворно. Поэтому особенно интересно то обстоятельство, что свою точку зрения Осмеркин выражает достаточно развернуто и содержательно.

Текст Осмеркина тем самым представляет уровень, на котором обсуждались теоретические проблемы искусства в 30-х годах, когда голос художника звучал равноправно с голосом профессиональных теоретиков и когда предметом обсуждения становились понятия, которые могут сейчас казаться слишком узкими и частными, имеющими лишь чисто техническое значение. Но это — лучшее подтверждение искренности убеждения, что ремесло неотделимо от искусства и что проблема «касаний» или отношения «белого к белому» может иметь принципиальное значение для художественного творчества. Это тот уровень обсуждения, когда художник или педагог-практик видит в своей непосредственной деятельности нечто большее, чем «простейшие и бесхитростные вещи, только грамоту» [45], и пытается это нечто выявить, определить, понять и объяснить в терминах своей же практики, не объявляя непознанное непознаваемым, не довольствуясь псевдообъяснениями с помощью слов «душа», «талант», «вдохновение» и т. п., и не уповая на решение неясных вопросов практики какой-то неспешно ступающей в отдалении от реальной художественной деятельности высокой наукой.

Конкретизируя свой метод работы, Осмеркин выделяет две учебные проблемы — цвета и композиции. Взгляды его на эти предметы выражены достаточно четко в публикуемых текстах; очевидна в них и связь с заявленным им основным принципом — «учить искусству». Интересно заметить, что его подход к проблеме композиции имеет нечто общее с идеями, которые одновременно развивал в известной книге «Проблемы учебного рисунка» М. Д. Бернштейн [46], работавший вместе с Осмеркиным в институте Академии в Ленинграде,— именно, расширение понятия композиции до представления о пластической организации всех элементов изображения в картину, в противоположность узкому пониманию композиции как только решения сюжета или же размещения фигур и предметов по полю картины. Вероятно, предельное воплощение широкого понимания композиции как метода изображения представляют теоретические построения В. А. Фаворского [47], с которыми Осмеркин должен был, конечно, быть знаком. Но его собственная художественная практика и логика работы в академическом учреждении вели к тому, что проблемы композиции все теснее связывались у него с проблемами собственно тематической картины.

В одном из официальных заявлений, написанных им в 1949 году, он отмечает как свою заслугу появление тематических картин в первом выпуске Академии в 1936 году: «Русская традиция большой тематической картины воскресла» [48]. Однако дальнейшая судьба этой воскресшей в новой Академии традиции, как ее можно проследить по ма-

териалам, касающимся Осмеркина, сразу же выявляет все те трудности тематической картины, о которых говорилось выше. В связи со сроками обучения, например, встает вопрос о «законченности»,— казалось бы, по происхождению чисто деловой вопрос, вопрос распределения учебных часов, однако вырастающий до размеров самостоятельной художественной проблемы, становящейся чуть ли не пробным камнем художественных убеждений. Мы видим, как эта проблема «законченности» обостряет проблему соотношения «рисунка» и «живописи», временами приобретавшую драматический характер — при полной ясности, казалось бы, этого вопроса по существу.

В этой ситуации заверение, что можно и нужно учить композиции, приобретает рискованный смысл — появляется опасность приучения студентов к профессиональным штампам, опасность ходульности, подмены композиции «компоновкой» [49]; тем больший смысл имела программа Осмеркина — учить видеть, учить учиться. «Вы должны меня предать»,— говорил ученикам Осмеркин [50], в том смысле, что ученик должен самостоятельно выбирать свой путь и ставить себе свои задачи. Эта мысль полностью совпадает с хорошо известным положением педагогики: цель обучения — научить учиться, то есть воспитать самостоятельно мыслящего, творчески активного человека.

В представлении Осмеркина музей, видимо, был столь же необходимой школой, что и общение с натурой. Недаром, как свидетельствуют ученики, он повторял слова Ренуара о том, что искусству учатся в музее [51]. Педагогический смысл этого напоминания не исчерпывался только созданием в мастерской атмосферы высокого искусства (что, конечно, очень важно) или демонстрацией отдельных живописных приемов (что, безусловно, может быть хорошим уроком). Смысл этого положения более существен: опыт искусства прошлого и настоящего каждому отдельному художнику обойти просто невозможно, так как одна натура сама по себе бессильна питать творчество художника, тем более начинающего; он так или иначе опирается на какой-то опыт соотнесения материала искусства с впечатлениями натуры, и здесь важно, чтобы опыт этот не оказался замкнутым каким-то случайным образцом, стереотипом формы, который кажется естественным и единственным (как у педагога, или у успевающего соседа, или у старшекурсника, или, наконец, у модного сегодня мастера). Здесь и нужна школа в глубоком смысле этого понятия, в том числе школа наследия. Музей должен был не столько обогатить формальный арсенал начинающего, сколько ввести его в проблематику искусства живописи. Можно сказать, что опора на классическое наследие по существу и лежала в основе педагогической практики Осмеркина.

В предвоенные годы критика отмечала Осмеркина-педагога. Его заслугу (как и ряда других художников) видели, например, в том, что в ленинградской Академии «стали больше прежнего уделять внимание воспитанию молодого художника, его мировосприятию, его художественной зоркости» [52]. Критика заметила и особый вклад Осмеркина. «А. Осмеркин принес в ленинградскую академию живописность московской школы, которая всегда противопоставлялась сухой графичности ленинградцев»,— писала в «Правде» в 1939 году С. Разумов-

ская [53]. Это направление «живописности» в системе работы Осмеркина, однако, с самых первых шагов его деятельности в Академии, а позже и в московском изоинституте, встречало и противодействие. Наиболее категорическую форму оно приняло в 1946—1948 годах, сыграв свою роль в вынужденном уходе Осмеркина с педагогического поприща [54].

Факты преподавательской деятельности Осмеркина интересны независимо от того, как сейчас могла бы быть оценена учебная продукция его мастерской — его учебные постановки, этюды студентов, дипломные работы. Эту продукцию нельзя оценивать абсолютно; ее значение раскроется только в контексте изучения художественной жизни и истории художественной педагогики.

С точки зрения последовательности метода и живописного совершенства произведения Осмеркина самого конца 10-х — середины 20-х годов, возможно, не были превзойдены им впоследствии. Но по естественным законам искусства одно произведение (или целый период творчества) не исключает другого, даже сравнительно менее ценного,— все же они вместе, дополняя друг друга, дают богатое содержанием зрелище. Поэтому не имеет смысла поддаваться искушению расставить все созданное мастером по ранжирам, жертвуя одним ради другого, тем более, что подобного рода представления о сравнительной ценности явлений искусства изменчивы и неизбежно обусловлены запросами и воззрениями конкретного времени. Так, в конце 50-х и в 60-х годах на фоне живописи тех лет непосредственность и свежесть, необычайная раскованность, яркость цвета и живость фактуры последних работ Осмеркина покоряли художников и критиков больше всего; сейчас интерес к поискам строго осмысленного последовательного метода делает ближе раннего Осмеркина; не будет большой смелостью предположить, что с точки зрения развития сегодняшнего искусства вскоре смогут стать актуальными, скажем, и некоторые осмеркинские пейзажи конца 20-х — начала 40-х годов (например, «Мойка. Белая ночь», 1927, ГТГ; «Меншикова башня. Вид из окна», 1943, ГРМ; пейзажи с ветлами 30-х годов) — преданностью индивидуальному характеру и состоянию выбранного мотива, воздушностью трактовки, вниманием к светотональной разработке пространственной среды, мягким валерным решением.

Работы Осмеркина разных периодов с первого взгляда могут показаться взаимоисключающими по своим стилистическим признакам. Это обстоятельство лишь доказывает, что традиция «московского сезаннизма» не навязывала стилистических догм; в самом ее существе содержался живой и плодотворный живописный метод, предоставлявший простор индивидуальности художника и разнообразию встававших перед ним задач.

Дисциплина, которую Осмеркин вел во Вхутемасе, называлась, как сообщает П. Крылов, «Выявление цветом формы в пространстве» [55]. Может показаться, что это слишком узко, но важно, что в этой формуле схвачено то, без чего нет живописи. Сосредоточиваясь на подобной задаче, начинающий художник шел именно к живописи, а не

в сторону. Через все сложности своего пути Осмеркин пронес убеждение, что живопись должна быть прежде всего живописью, не уходя в иллюстративность, плакатность, графичность. Возрождение проблемы тематической композиции не поколебало его уверенности, что и вопросы картины можно решить только на пути истинной живописи, как он ее понимал. Он считал себя обязанным защищать это качество живописи — отсюда его борьба за цвет в Академии, поэтому символом этой борьбы и был для него Сезанн. Поэтому же, несмотря на то, что он был большим любителем и знатоком литературы, его живопись совершенно свободна от литературщины. Даже и у любимых поэтов его увлекала точность зрительных образов.

Цветовую композицию Осмеркин не отрывал от задачи изображения. Декоративность, которую он называл неотъемлемым качеством живописи, понималась им в первую очередь как средство организации колорита, что, например, явствует из его рассуждения о решении темы «белого на белом» [56]. Полагая, что декоративность не должна обязательно строиться на предельных цветовых контрастах, которые могут уводить от выражения конкретного разнообразия состояний мотива, Осмеркин, в частности, утверждал, что контрастно может восприниматься даже соотношение умбры натуральной с охрой светлой, как бывает у старых мастеров. По словам Н. Г. Осмеркиной, Александр Александрович приводил в пример мудро найденного цветового контраста «Хижину в горах» Курбе (ГМИИ им. А. С. Пушкина), где ярко-красная по ощущению крыша написана сдержанной земляной краской. Понятно, что Осмеркина влекла в живописи не красочность сама по себе, а именно колорит, передающий через соотношение цветов красоту натуры в ее индивидуальном состоянии. От ярких юношеских композиций, напоминающих то Сапунова, то ранних «бубнововалетцев», он идет к сдержанным колористическим сочинениям в духе кубизма, построенным на глубоком звучании серых оттенков и «земель». Он почти аскетичен в цветовой нюансировке своих полотен «Спящая женщина и собака» (1925, собр. Т. А. Осмеркиной, М.) и «Живописец Шабль», где тон, казалось бы, полностью торжествует над цветом, и тем не менее эти картины нельзя не признать шедеврами колоризма. Наконец, в последние годы жизни Осмеркин с небывалой доселе свободой вводит в свои холсты яркую многоцветность натуры. В лучших его работах эта бросающаяся в глаза декоративность, однако, существенно отличается от стилизованно-упорядоченной декоративности произведений собственно декоративной живописи. Его композиции, как и ранее, организуют колорит; в его полотнах присутствует естественно свободная и в то же время продуманно строгая в отношениях с натурой живописность, благодаря чему в них дышит сама природа во всей полноте ее чувственных свойств.

Осмеркина называли «рыцарем живописи». Передают его слова: «Я не рисовака». Однако в живописи есть совокупность качеств, которые не исчерпываются проблемами цвета, не относясь в то же время и к проблемам рисунка в строгом смысле этого слова. Это — качества фактуры, почерка, хода кисти, «касаний», о которых много думал Осмеркин. Эти качества устанавливают необходимую связь живописи с рисунком, входя вместе с тем в понятие «живописности». Поэтому,

даже если не касаться интересного графического наследия художника, его рисунков конца 1910-х — середины 1920-х годов и его театральных эскизов, Осмеркин-живописец должен быть признан нами и прекрасным мастером рисунка.
Пусть в наследии Осмеркина не все равноценно, что-то иногда может разочаровывать, но истинно живописные куски, которых у него немало, и преданность художника задачам именно живописи заставляют и, можно думать, будут заставлять неоднократно обращаться к его наследию. Сегодня, когда понятие «живописности» да и сама изобразительная сущность живописи рискуют потеряться в декоративных, монументальных, сюжетно-символических, иллюзорно-вещностных и других поисках, эта верность Осмеркина живописной традиции может восприниматься как голос в ее защиту.

1 *Осмеркин А. А.* Из материалов к отзыву о диссертации С. В. Коровкевич «Пейзаж в творчестве Александра Иванова». (Наст. изд., с. 131).

2 *Аркин Д.* Р. Фальк и московская живопись.— «Русское искусство», 1923, № 2—3, с. 21.

3 *Там же.*

4 См.: *Эфрос А.* Вчера, сегодня, завтра.— «Искусство», 1933, № 6, с. 35.

5 Из выступления А. А. Осмеркина на вечере в МОССХе, посвященном его творчеству, 30 октября 1945 г. (Наст. изд., с. 133).

6 См. «Автобиографию» и прим. 12 к ней. (Наст. изд., с. 62, 63.)

7 *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. Л., 1933, с. 17.

8 Письмо А. П. Осмеркина А. А. Осмеркину от 6 февраля 1933 г. (Архив А. А. Осмеркина).

9 *Бенуа А.* Машков и Кончаловский.— «Речь», 1916, 15 апреля.

10 *Соколов-Скаля П. П.* Долг художника. М., 1963, с. 26, 25.

11 *Машков И. И.* Автобиографические записи, пункт 13. Ок. 1920—1921 гг.— Архив И. И. Машкова, находящийся у М. И. Машковой, М.

12 *Бенуа А.* Машков и Кончаловский.

13 *Машков И. И.* [Введение к педагогическим материалам, связанным с преподаванием во II Государственных свободных художественных мастерских]. [1919 г.?] — Архив И. И. Машкова, находящийся у М. И. Машковой, М.

14 *Машков И. И.* Автобиографические записи, пункт 15. Ок. 1920—1921 гг.

15 *Нюренберг А. М.* Воспоминания, встречи, мысли об искусстве. М., 1969, с. 117. (Наст. изд., с. 200).

16 См., например: *Д. И. М., А. А. С.* [*Мельников Д. И., Сидоров А. А.*] Что делают русские художники.— «Творчество», 1920, № 11—12; см. также в наст. изд. раздел «А. А. Осмеркин в высказываниях критики».

17 *Осмеркин А. А.* Из ответов на вопросы анкеты для преподавателей-художников Вхутемаса. [1921—1922 гг.] (Наст. изд., с. 118).

18 *Осмеркин А. А.* Из материалов к отзыву о диссертации С. В. Коровкевич «Пейзаж в творчестве А. Иванова». (Наст. изд., с. 132).

19 *Грабарь, Игорь.* Московские художники.— «Красная панорама», 1929, 7 июня, № 23.

20 См.: *Тугендхольд Я. А.* «Выставка картин». Заметки о современной живописи.— «Русское искусство», 1923, № 2—3, с. 96.

21 См.: *Луначарский А. В.* Итоги выставки государственных заказов к десятилетию Октября.— «Известия», 1928, 16 февраля; *Лобанов В. М.* Художественные группировки за последние 25 лет. М., 1930, с. 77, 79.

22 *Родченко А. М.* Выступление в рубрике «Наша анкета среди художников».— «На литературном посту», 1928, № 9, с. 66.

23 См. наст. изд., с. 158.

24 См. наст. изд., с. 76.

25 Я. Тугендхольд писал, например: «Ни для кого не секрет, что наши бытовые,— конечно, временные,— условия весьма суровы для искусства и в особенности для живописи, почти не находящей себе сейчас потребителя и требующей от людей, которые занимаются ею не халтурно, но серьезно, своего рода малого «подвига» (*Тугендхольд Я.* Выставка «Бытие».— «Известия», 1926, 20 февраля, № 42).

26 См. письмо к Е. К. Гальпериной от 12 мая 1934 г. (наст. изд., с. 90).

27 См. письмо к А. И. Бонч-Томашевской от 16 октября 1915 г. (наст. изд., с. 70).

28 *Луначарский А. В.* На выставках.— «Известия », 1925, 24 и 27 марта. (Цит. по кн.: Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. М., 1962, с. 298).

29 См. в кн.: Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов, с. 136—137.

30 Индустрия социализма. Тематический план выставки. М., 1935.

31 *Щекотов Н. М.* Выставка ОМХ (Общество Московских художников). (Наст. изд., с. 171).

32 Ср. слова В. Перельмана, цит. в наст. изд., с. 167.

33 *Осмеркин А. А.* Ответы на вопросы анкеты журнала «На литературном посту». (Наст. изд., с. 120).

34 Наст. изд., с. 164.

35 См. *там же.*

36 Наст. изд., с. 121, 122.

37 Наст. изд., с. 133.

38 См.: «Из выступления А. А. Осмеркина на вечере в МОССХе, посвященном его творчеству, 30 октября 1945 г.» (наст. изд., с. 133).

39 См. *там же.*

40 В докладе на заседании кафедры живописи и рисунка МГХИ 10 апреля 1948 г.— См. протокол указ. заседания (ЦГАЛИ, ф. 2459, оп. 1, ед. хр. 66, лл. 27—32); см. также письмо П. И. Ивановскому (наст. изд., с. 109).

41 См., например, письмо П. И. Ивановскому (наст. изд., с. 110) или письма к В. А. Навроцкой (наст. изд., с. 114).

42 См. наст. изд., с. 145.

43 Стенографический отчет заседания методического совета Высшего художественного института Академии художеств 27 ноября 1934 г.— Научно-библиографический архив Академии художеств СССР. Л., ф. 7, оп. 4, ед. хр. 12, лл. 46—47.

44 *Грабарь И. Э.* Моя жизнь. Автомонография. М.—Л., 1937, с. 99—100.

45 См. прим. 3 на с. 122 наст. изд.

46 *Бернштейн М. Д.* Проблемы учебного рисунка. Л.— М., 1940.

47 *Фаворский В. А.* О композиции.— «Искусство», 1933, № 1—2.

48 Черновик заявления в архиве художника; ср. также слова А. А. Осмеркина в докладе на заседании кафедры живописи и рисунка МГХИ 10 апреля 1948 г.: «[...] воскресили традицию русской тематической картины».

49 Эту опасность в стенах Академии видел Н. Н. Пунин, который говорил на обсуждении выставки дипломных работ в 1946 году: «[...] Большинство представленных здесь вещей, имеющих претензию на картину, как картины не получились. [...] До сих пор вопрос о композиции у нас затрагивается мало. [...] Руководители мало говорят о композиции и часто судят о ней самым худшим способом. Говорят: «Перекомпоновывайте направо, сдвиньте налево» и т. д. Это не способ. Компоновать — вещь нужная. На этом можно набить руку и стать хорошим академическим мастером. Но композиция не компоновка; композиция — это структура замысла, ядро замысла [...] (*Пунин Н. Н.* Неудачи и достижения.— «За социалистический реализм», 1946, 2 июня.)

50 *Никич А. Ю.* Об Александре Александровиче Осмеркине.— «Искусство», 1973, № 9, с. 41. (Наст. изд., с. 271).

51 «Лишь в музее научаешься живописи». «[...] Лишь там в музее получаешь любовь к живописи, которую природа одна не в состоянии дать вам».— В кн.: Мастера искусства об искусстве. Т. III. М.— Л., 1939, с. 203.

52 *Шегаль Г.* О выставке дипломников.— «Искусство», 1940, № 1.

53 *Разумовская С.* Выставка дипломных работ художественных вузов.— «Правда», 1939, 2 декабря.

54 См. прим. 1 на с. 134 наст. изд. Ср. также высказывание Н. Н. Пунина на обсуждении выставки дипломных работ в 1946 году: «Есть у нас и другой уклон. Обнаружить сюжетчину легко — это все мы чувствуем. Но вот что гораздо сложнее и труднее. У нас часто изобразительное видение подменяется, не знаю, как это назвать,— какой-то работой над голым цветом или голыми красками, когда изобразительно человек не видит, а как будто бы живописно изображает что-то на холсте. [...] Есть такая живописная лихорадка, особенно в мастерской Осмеркина, но она лишена живописного чувства. Это опасность довольно серьезная. Это линия живописной вибрации без самой живописи. Мы знаем, как легко живописными «играми» подменить живую живопись. Сюжетчину сразу увидишь, а эта вещь не так легко поддается анализу и вскрытию [...]» (*Пунин Н. Н.* Неудачи и достижения.)

55 См. наст. изд., с. 221.

56 Анализируя дипломную работу одного из студентов мастерской им. И. И. Бродского, А. А. Осмеркин замечает, что дипломник «не задавался никакой декоративностью, но как тогда решать соотношение белого с белым?».— Всероссийская Академия художеств. Живописный факультет. Заседания Государственной экзаменационной комиссии, посвященные приему и защите дипломных работ. 23—26 июня 1940 г. Стенографический отчет. (Научно-библиографический архив Академии художеств СССР. Л., ф. 7, оп. 4, ед. хр. 94, л. 185).

# хроника жизни и творчества осмеркина

**1892**

26 ноября (8 декабря). Родился в г. Елисаветграде, Херсонской губ. (ныне Кировоград)[1]. Отец — Александр Павлович Осмеркин, землемер, «Елисаветградской Почтово-телеграфной конторы чиновник»[2], из крестьян с. Лесничевка, Подольской губ. (ум. в 1937 г.); мать — Олимпиада Васильевна Осмеркина, урожд. Паученко, из мещан (ум. в 1917 г.)[3].

[1] В документах А. А. Осмеркина существуют расхождения в указании года рождения художника. Дата рождения А. А. Осмеркина дается в настоящей «Хронике» на основании подлинной «Выписи из первой части метрической книги Елисаветградской Успенской соборной церкви уездного города Елисаветграда» за 1893 г., выданной 24 сентября (ст. ст.) 1896 г. (Архив А. А. Осмеркина).

[2] Цит. из указ. документа.

[3] Сведения о родителях приводятся по автобиографии А. А. Осмеркина от 4 февраля 1941 г. (Архив А. А. Осмеркина).

**1902—1910**

С августа 1902 г. по май 1910 г. учился в Елисаветградском земском реальном училище[1]; в эти годы начал увлекаться рисованием и театром.

[1] Установлено на основании свидетельства, выданного А. А. Осмеркину 22 декабря 1910 г. Елисаветградским реальным училищем («Киевское художественное училище. Дело ученика А. А. Осмеркина».— Киевский городской государственный архив с постоянным составом документов, ф. 93, оп. 1, ед. хр. 2506, л. 15). Пребывание А. А. Осмеркина в реальном училище до мая 1910 г. подтверждается записями в кондуитном журнале училища за 1909—1910 учебный год (Кировоградский областной государственный архив, ф. 60, оп. 1, ед. хр. 240).

**1910**

С осени до конца года находился в Петербурге; намеревался заниматься на Музыкально-драматических и оперных курсах Поллак[1]; посещал Школу Общества поощрения художеств[2].

[1] В письме А. А. Осмеркину дирекции курсов от 21 сентября 1910 г. (Архив А. А. Осмеркина) говорится: «Дирекция курсов просит Вас, на основании поданного Вами заявления, сообщить, намерены ли Вы заниматься на курсах».

[2] См.: *Осмеркин А. А.* Автобиография. (Наст. изд. с. 61).

**1911**

Январь. Поступил в Киевское художественное училище — «в класс сложных орнаментов по рисованию, в класс мертвой натуры по живописи по экзамену и в 4-й класс по общеобразовательным предметам»[1].

В годы пребывания в училище продолжалось увлечение театром; началась дружба с И. М. Рабиновичем и Н. М. Фореггером[2].

[1] Свидетельство Киевского художественного училища за № 1074, выданное 11 сентября 1913 г. («Киевское художественное училище. Дело ученика А. А. Осмеркина».— Киевский городской государственный архив с постоянным составом документов, ф. 93, оп. 1, ед. хр. 2506, л. 10).

[2] См.: *Сыркина Ф. Я.* И. М. Рабинович. М., 1972, с. 6.

Семья Осмеркиных с друзьями в Елисаветграде. 1902—1904. А. А. Осмеркин на первом плане с собакой; у стола сидят: второй слева — Я. В. Паученко, далее — А. П. и О. В. Осмеркины; стоят: крайний справа — И. П. Осмеркин (брат А. П. Осмеркина), вторая справа — Евдокия Ульяновна (Явдоха, няня А. А. Осмеркина)

А. А. Осмеркин в юности

А. А. Осмеркин в роли Гамлета в любительском спектакле. Елисаветград. Конец 1900-х гг.

## 1913

Апрель. Участвовал в Первой художественной выставке, устроенной Елисаветградским обществом грамотности (первое, достоверно подтверждаемое участие А. А. Осмеркина в выставке)[1].

Сентябрь. Выбыл из Киевского художественного училища «согласно прошению [...], не окончив курса художественных классов и специальных научных предметов»[2].

Осень. Переехал в Москву. Поступил в студию И. И. Машкова, где занимался, вероятно, до весны 1915 г.[3], «пользуясь случайным заработком как исполнитель театральных декораций»[4].

[1] См. каталог указ. выставки, с. 9.

[2] Свидетельство Киевского художественного училища за № 1074, выданное 11 сентября 1913 г. См. также примечание № 13 к «Автобиографии» А. А. Осмеркина (наст. изд., с. 63).

[3] В «Автобиографии» (наст. изд., с. 61) А. А. Осмеркин говорит, что занимался у Машкова «около двух зим».

[4] Автобиография А. А. Осмеркина от 4 февраля 1941 г. (Архив А. А. Осмеркина).

## 1914

Начало года. Впервые выставил свои работы вместе с художниками — членами общества «Бубновый валет» в качестве экспонента[1].

[1] См.: *Осмеркин А. А.* Автобиография. (Наст. изд., с. 63). 1913 г. указан здесь, очевидно, ошибочно, так как выставки «Бубнового валета» 1913 г. в Москве и Петербурге прошли до переезда Осмеркина в Москву. В анкете, заполненной в мае 1927 г., Осмеркин в перечне своих выставок первой называет выставку «Бубнового валета» 1914 г. (ГТГ, отдел рукописей, 91/750).

## 1915

Сентябрь. Был призван в армию. Службу проходил сначала в 6-м Сибирском запасном батальоне, находившемся в Орле, затем — в 188-м пехотном запасном батальоне, располагавшемся там же[1].

[1] См. письма А. А. Осмеркина к А. И. Бонч-Томашевской (наст. изд., с. 71).

## 1916

Служил в армии. В конце года был принят в Чугуевское военное училище [1].

[1] См. *там же* (наст. изд., с. 74).

## 1917

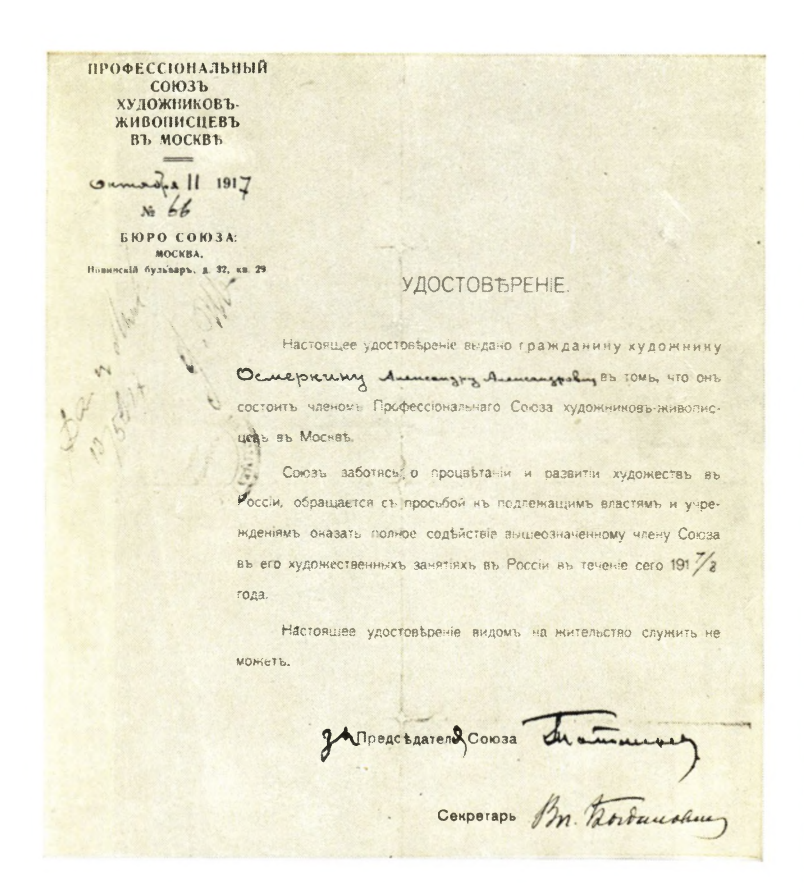
Апрель. Был выпущен из Чугуевского военного училища в чине прапорщика и откомандирован в московский запасной полк [1].

Июнь. Был откомандирован в культурно-просветительный отдел Московского Совета солдатских депутатов [2].

Участвовал в выставке картин, скульптуры и прикладного искусства «Свободное искусство», открывшейся в Замоскворечье на Валовой

[1] Сообщается А. А. Осмеркиным в черновой автобиографической заметке 30-х гг. (Архив А. А. Осмеркина).

[2] Сообщается А. А. Осмеркиным в «Жизнеописании» (ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 1, ед. хр. 1849), а также в черновой автобиографической заметке 30-х гг. и автобиографии от 4 февраля 1941 г. (Архив А. А. Осмеркина).



ПРОФЕССІОНАЛЬНЫЙ
СОЮЗЪ
ХУДОЖНИКОВЪ-
ЖИВОПИСЦЕВЪ
ВЪ МОСКВѢ

Октября 11 1917
№ 66

БЮРО СОЮЗА:
МОСКВА,
Новинскій бульваръ, д. 32, кв. 29

УДОСТОВѢРЕНІЕ.

Настоящее удостовѣреніе выдано гражданину художнику Осмеркину Александру Александровичу въ томъ, что онъ состоитъ членомъ Профессіональнаго Союза художниковъ-живописцевъ въ Москвѣ.

Союзъ заботясь о процвѣтаніи и развитіи художествъ въ Россіи, обращается съ просьбой къ подлежащимъ властямъ и учрежденіямъ оказать полное содѣйствіе вышеозначенному члену Союза въ его художественныхъ занятіяхъ въ Россіи въ теченіе сего 1917/8 года.

Настоящее удостовѣреніе видомъ на жительство служить не можетъ.

За Предсѣдателя Союза

Секретарь Вл. Богдановичъ

улице; организаторы выставки ставили целью «дать возможность рабочим за недорогую плату видеть произведения искусства» [3].

Принимал участие в организации профессионального союза художников-живописцев [4]; входил в «левую федерацию» этого союза [5].

## 1917—1918

Декабрь — январь. Вместе с ведущими художниками «Бубнового валета» принял участие в выставке «Мир искусства» в Москве. Работы А. А. Осмеркина вызвали отклики прессы.

## 1918

Начало года (до середины апреля?). Находился в Кисловодске и Пятигорске; оформил спектакли «Жертва» О. Дымова и «Два Пьеро» Э. Ростана, состоявшиеся в зале Пятигорского клуба; выступал также в качестве актера [1].

Удостоверение, выданное А. А. Осмеркину Профессиональным союзом художников-живописцев в Москве. 1917

А. А. Осмеркин во время службы в армии. 1917

[3] Заметка с сообщением об этой выставке из неопознанной газеты хранится в Архиве А. А. Осмеркина.

[4] Сообщается А. А. Осмеркиным в «Жизнеописании» (ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 1, ед. хр. 1849).

[5] В Архиве А. А. Осмеркина сохранился выданный ему билет за № 21 «Члена Клуба Левой Федерации Худжив. Профсоюза на 1918 год».

[1] Установлено по сохранившимся в Архиве А. А. Осмеркина афишам этих спектаклей.

Афиша «Музыкальной табакерки». 1918

Афиша спектакля-концерта в Пятигорске с участием А. А. Осмеркина. 1918

Участвовал в постановке спектаклей Театра культов «Изида» в Москве (в помещении Петровского театра — Петровские линии), в частности, оформил спектакль по пьесе А. Каменского «Леда» [2].

18 (31) мая. Принимал участие в вечере художников в «Музыкальной табакерке» (угол Петровки и Кузнецкого моста): «А. Осмеркин — доклад. Художники: А. Миганаджиан, А. Осмеркин, В. Чекрыгин, Лев Жегин, А. Чарусса, Г. Лабунская и др. Дебаты. Зарисовки, шаржи, карикатуры. Стол прикладного искусства» [3].

Май — июль. В составе «Молодой» (или «Левой») федерации профессионального союза живописцев участвовал в его первой выставке, вызвавшей оживленные комментарии прессы [4].

Август. Кинематографический Комитет Наркомпроса пригласил А. А. Осмеркина «в качестве художника для разработки и исполнения художественной части картины «Мильда и Зайла» [5].

Вместе с Н. М. Фореггером участвовал в опытах создания нового театра («Московский Балаган»), задачами которого провозглашались:

[2] В Архиве А. А. Осмеркина сохранилась афиша этого спектакля; см. также воспоминания Ф. С. Богородского (наст. изд., с. 208).

[3] Афиша в Архиве А. А. Осмеркина.

[4] См. раздел «А. А. Осмеркин в высказываниях критики» (наст. изд., с. 155—156).

[5] Договор А. А. Осмеркина с Кинематографическим Комитетом Наркомпроса РСФСР от 17 августа 1918 г.— Архив А. А. Осмеркина.

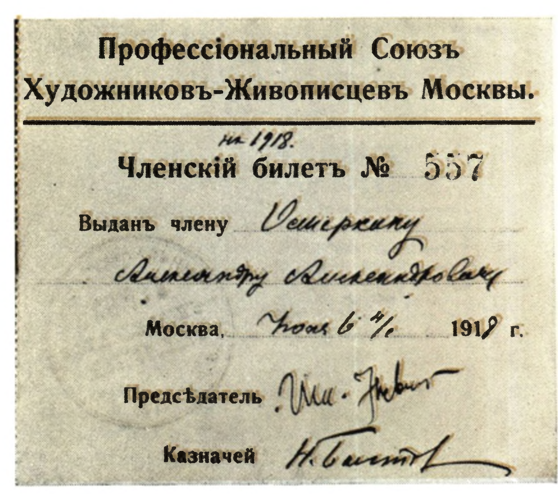
БИЛЕТ №

Члена Клуба Левой Федерации
ХУДЖИВ. ПРОФСОЮЗА.
на 1918 год.

Осмеркин Александр Александрович

за Председатель

Секретарь


Профессіональный Союзъ
Художниковъ-Живописцевъ Москвы.

на 1918.
Членскій билетъ № 557

Выданъ члену Осмеркину
Александру Александровичу

Москва, 1918 г.

Предсѣдатель

Казначей

Билет члена клуба левой федерации Профессионального союза художников-живописцев, принадлежавший А. А. Осмеркину

Членский билет Профессионального союза художников-живописцев Москвы на 1918 год, выданный А. А. Осмеркину

«1) Выявление всех достижений левого искусства в живописи, поэзии и драматическом искусстве; 2) искания в области народного балагана, и 3) опыты по воссоединению искусства цирка и театра» [6].

Осень. Начал преподавательскую деятельность в только что образованных 1-х и 2-х Государственных свободных художественных мастерских в должности ассистента руководителя живописной мастерской при П. П. Кончаловском по приглашению последнего; с лета 1919 г.— мастер (профессор) 1-х Государственных свободных художественных мастерских. В Мастерских (с 1920 по 1927 г.— Вхутемас, с 1927 г.— Вхутеин) работал до февраля 1930 г. (до сентября 1924 г.— профессор, с ноября 1924 г.— преподаватель, затем — доцент) [7].

Октябрь — ноябрь. Принимал участие в оформлении агитпоездов. Журнал «Искусство» в том же году писал об этом: «Вагоны поездов, отправляемых с литературой на фронт от издательской коллегии военного отдела ЦИК, украшены живописными изображениями на революционные темы. Роспись вагонов поручена «профессиональному союзу художников-живописцев нового искусства». Работами руководит худ[ожник] А. А. Осмеркин» [8].

Выполнил декоративные панно для здания театра Совета рабочих депутатов (здания б. театра Зимина) [9] и для Театральной площади в Москве — «живописный рельеф между Большим театром и театром Незлобина»[10] — к 1-й годовщине Октябрьской революции.

[6] Новый театр.— «Театральный курьер», 1918, 25 октября, № 33. См. также две статьи под названием «Московский балаган».— «Театральный курьер», 1918, 29 октября, № 37 и 1 ноября, № 40.

[7] Указанные сведения о службе А. А. Осмеркина во Вхутемасе — Вхутеине даются на основании следующих документов: *А. А. Осмеркин.* Автобиография. (Наст. изд., с. 64); удостоверение 1-х Свободных Гос. художественных мастерских от 14 февраля 1919 г. (Архив А. А. Осмеркина); удостоверение Свободных Гос. художественных мастерских от 25 февраля 1919 г. за № 7617 (*там же*); удостоверение 1-х Гос. Свободных художественных мастерских от 7 июля 1919 г. (*там же*); уведомление А. А. Осмеркину об увольнении от службы от 24 сентября 1924 г. № 4121 (Архив А. А. Осмеркина — наст. изд., с. 146); выписка из протокола заседания подсекции изо Научно-художественной секции ГУСа от 10 ноября 1924 г. (ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 1, ед. хр. 1849, л. 22 — наст. изд., с. 146); распоряжение по Вхутемасу № 24 от 13 ноября 1924 г. (ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, ед. хр. 149); заявление А. А. Осмеркина об освобождении от занимаемой должности во Вхутеине от 23 февраля 1930 г. (ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 1, ед. хр. 1849, л. 1).

[8] Искусство на фронте.— «Искусство», 1918, № 6(10), с. 22.

[9] См.: *Бибикова И., Райхенштейн А.* Москва. 1918.—«Декоративное искусство СССР», 1965, № 11, с. 39—43.

[10] Декорирование Театральной площади.— «Театральный курьер», 1918, 25 октября, № 33; в Архиве А. А. Осмеркина сохранилась также копия договора, согласно которому Осмеркину поручалось «соорудить группу» под названием «Апофеоз труда» в 20 кв. саж. на Театральной площади, со сроком окончания 3 ноября 1918 г.

## 1918—1919

Участвовал в организованной Отделом Изо Наркомпроса РСФСР выставке произведений членов «Профессионального союза художников-живописцев нового искусства» — «5-й Государственной выставке картин». Среди участников выставки были представители крайне левых течений (В. В. Кандинский, И. В. Клюн, Л. С. Попова, А. М. Родченко, Н. А. Удальцова и др.), некоторые из ведущих «бубнововалетцев» (А. В. Куприн, А. В. Лентулов, В. В. Рождественский, Р. Р. Фальк) и художники, определившие впоследствии лицо «Маковца» (В. Н. Чекрыгин, Л. Ф. Жегин).

## 1919

Февраль. Женился на Екатерине Тимофеевне Барковой.

## 1918—1920

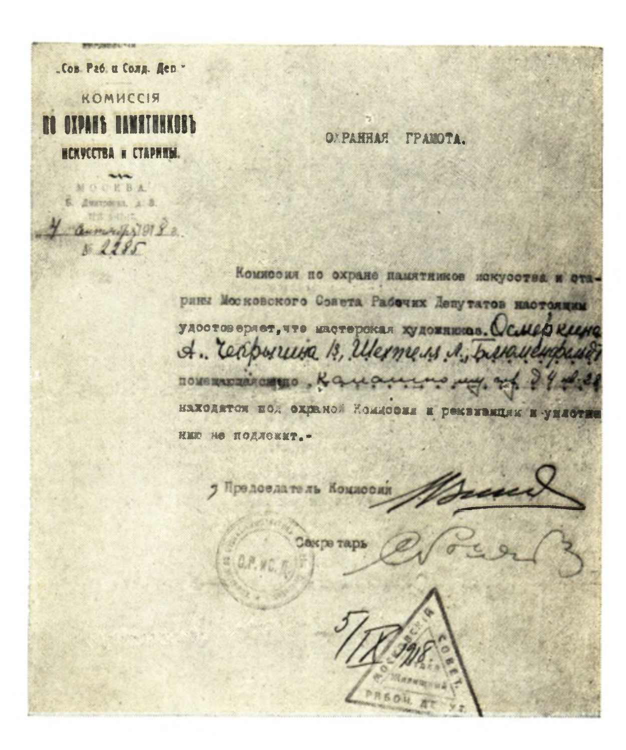
Отдел Изо Наркомпроса РСФСР приобрел у А. А. Осмеркина ряд произведений, которые были распределены между различными музеями (Гос. Третьяковская галерея, Гос. Русский музей, музеи Смоленска, Нижнего Новгорода, Витебска, Казани, Костромы, Тулы, Царицына, Барнаула и других городов; Московский и Петроградский музеи живописной культуры)[1].

## 1919—1920

Совмещал преподавательскую работу в Мастерских со службой в Высшей школе военной маскировки в Кунцево под Москвой[1]. Работал над оформлением спектакля «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега в Вольном театре[2].

## 1920—1921

Вошел в общество «Мир искусства», реорганизацию которого в это время предприняли члены бывшего «Бубнового валета» во главе с И. И. Машковым[1]; в октябре — ноябре 1921 г. и в январе 1922 г. принял участие в выставках того же названия.



„Сов. Раб. и Солд. Деп."
КОМИССІЯ
ПО ОХРАНѢ ПАМЯТНИКОВЪ
ИСКУССТВА и СТАРИНЫ.
МОСКВА.
Б. Дмитровка, д. 8.

ОХРАННАЯ ГРАМОТА.

Комиссия по охране памятников искусства и старины Московского Совета Рабочих Депутатов настоящим удостоверяет, что мастерская художников ... помещающаяся ... находится под охраной Комиссии и реквизиции и уплотнению не подлежит.-

Председатель Комиссии

Секретарь

Охранная грамота на мастерскую А. А. Осмеркина, В. Н. Чекрыгина, Л. Ф. Шехтеля (Жегина) и Г. М. Блюменфельда. 1918

[1] Установлено по спискам произведений, приобретенных и отобранных из Государственного художественного фонда Отделом Изо Наркомпроса для музеев Москвы и других городов (ЦГАЛИ, ф. 665, оп. 1, ед. хр. 7, 8).

[1] Сообщается А. А. Осмеркиным в заполненных им в различные годы анкетах («Личных листках по учету кадров»).

[2] В Архиве А. А. Осмеркина сохранилось «Заявление мастера (профессора) 1-х Государственных Свободных художественных мастерских» Вольному театру с упоминанием об этой работе.

[1] См. наст. изд., с. 157.

Афиша выставки «Мира искусства» в Москве. 1922

Афиша «Выставки картин организованной Российским обществом Красного Креста». Москва. 1924

**1922**

Осень. Впервые участвовал в выставке за рубежом («Первая русская художественная выставка», Берлин).

**1923**

Начало года. Во Вхутемасе состоялась выставка работ студентов живописного факультета, в которой принимала участие и мастерская А. А. Осмеркина[1].

Май. Участвовал в «Выставке картин (Грабарь И. Э., Древин А. Д., Кончаловский П. П., Королев Б. Д., Куприн А. В., Лентулов А. В., Машков И. И., Осмеркин А. А., Удальцова Н. А., Фальк Р. Р., Федоров Г. В.)», которая приобрела значение программного выступления для группы живописцев б. «Бубнового валета» и примкнувших к ним художников других течений.

Лето. Принимал участие в оформительских работах на Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке в Москве[2].

[1] См. наст. изд., с. 145, прим. 5.

[2] См. письма А. А. Осмеркина к Е. Т. Барковой от 20 июня и 27 июля 1923 г. (наст. изд., с. 77) и прим. к ним.

А. А. Осмеркин у своих работ на «Выставке картин, организованной Российским обществом Красного Креста» в Историческом музее. Москва 1924

**1923—1924**

Участвовал в развернувшейся в стенах Вхутемаса борьбе вокруг реорганизации Основного отделения и пересмотра учебных программ на стороне так называемых «чистовиков» (сторонников станковой живописи, развития «живописной культуры»), ядро которых составляли профессора живописного факультета И. И. Машков, Г. В. Федоров, Р. Р. Фальк, А. В. Лентулов, А. В. Шевченко и другие [1].

[1] См. раздел «Документы общественно-педагогической деятельности А. А. Осмеркина» (наст. изд., с. 140—145).

**1924**

Июнь. Участвовал в заседаниях (12 и 21июня) группы художников — б. «бубнововалетцев», на которых обсуждались события во Вхутемасе и вопрос об учреждении выставочной организации — будущего общества «Московские живописцы». Вошел в число членов-учредителей этой организации [1]. Заседаниям предшествовало (март 1924 г.) очередное совместное выступление этих художников — на Выставке картин, организованной Российским обществом Красного Креста.

[1] См. упомянутый раздел (наст. изд., с. 142—143).

### 1925

Вошел в число действительных членов нового общества художников «Московские живописцы»[1].

Лето. В д. Старо-Николаево под Москвой работал над картиной «Подмосковный трактир».

[1] Московские живописцы 1925 г. [Каталог выставки]. М., 1925, с. 16.

### 1926

А. А. Осмеркин, П. П. Кончаловский и А. В. Куприн из общества художников «Московские живописцы» перешли в общество художников «Бытие»[1].

Февраль. Картина «Подмосковный трактир» была показана на 4-й выставке общества художников «Бытие»

[1] См.: Государственная художественная выставка картин Общества художников «Бытие». 1926 год. Исторический музей. М., 1926, с. 3.

### 1926—1927

С группой молодых художников вышел из общества «Бытие» и организовал самостоятельное объединение «Крыло», первая выставка которого открылась 27 февраля 1927 г.

### 1927

Лето. В Ленинграде работал над картиной «Красная гвардия в Зимнем дворце»[1]. Писал пейзажи города, в том числе «Мойка. Белая ночь»[2].

[1] См. письма к Е. К. Гальпериной от июня 1927 г. (наст. изд., с. 80—82).

[2] См. письмо к Е. К. Гальпериной от 25 июня 1927 г. (наст. изд., с. 81).

### 1927—1928

Принимал активное участие в организации нового художественного объединения — «Общества Московских художников» (ОМХ). Вошел в число членов-учредителей и первых действительных членов ОМХа[1].

[1] См. раздел «Документы общественно-педагогической деятельности А. А. Осмеркина» (наст. изд., с. 146—149).

### 1928

Женился на Елене Константиновне Гальпериной.

12 февраля. За картину «Красная гвардия в Зимнем дворце», экспонировавшуюся на «Выставке художественных произведений к десятилетнему юбилею Октябрьской революции», на заседании жюри выставки под председательством А. В. Луначарского А. А. Осмеркину была присуждена премия.

А. А. Осмеркин в группе художников ОМХа. 1928 (?)

Февраль. Картины «Мойка. Белая ночь», «Барки на Неве», «Тверская» в числе 15 работ А. А. Осмеркина были показаны на первой выставке ОМХа.

Июнь — сентябрь. ОМХ командировал А. А. Осмеркина в Псковскую губернию «для выполнения художественных работ по заданиям Мастомх'а» [1]. Посетил Пушкинские места, где создал серии пейзажей «Пушкинские горы», «Тригорское», «Сельцо Михайловское».

[1] Установлено на основании удостоверения, выданного А. А. Осмеркину Мастомхом 2 июня 1928 г. (Архив А. А. Осмеркина). См. также воспоминания Е. К. Гальпериной (наст. изд., с. 235—237).

## 1929

1 апреля. Был избран секретарем Общества Московских художников (ОМХ) [1], состоял также членом выставочного комитета ОМХа [2].

Июнь. Закончил картину «Коммунистическое пополнение девятнадцатого года», над которой работал по заказу Реввоенсовета Республики к X-летию Красной Армии [3]. Картина, впервые показанная на второй выставке Общества Московских художников (ОМХ), вызвала оживленную полемику в печати и неоднократно воспроизводилась.

[1] Дата указана в удостоверении, выданном А. А. Осмеркину художественно-производственными мастерскими ОМХа (Мастомхом) за подписью председателя ОМХа А. В. Лентулова, № 381 от 5 марта 1930 г. (Архив А. А. Осмеркина).

[2] См.: Каталог выставки картин и скульптуры Общества Московских художников. М., 1929, с. 10.

[3] См.: Каталог выставки картин и скульптуры Общества Московских художников. М., 1929, с. 20.

Лето. По командировке Главискусства, направившего более шестидесяти художников «в центры колхозного и индустриального строительства», совершил поездку в Грузию, где написал, в частности, пейзаж «Загэс»[4].

[4] См.: *Бассехес А*. На социальную тематику.— «Рабис», 1930, № 6, с. 7.

**1926—1929**

Государственная комиссия по приобретениям произведений работников изобразительных искусств приобрела у А. А. Осмеркина ряд работ с выставок «Бытие», «Крыло», «ОМХ», в том числе пейзажи «Москва. Тверская» и «Мельница»[1].

[1] См.: Каталог приобретений Государственной комиссии по приобретениям произведений работников изобразительных искусств. М., 1928, с. 25—26; и аналогичное издание за 1928—1929 гг. М., 1930, с. 25.

**1930**

Январь. Ездил на родину, где работал над картиной «Литейный цех»[1].

Февраль. Ушел из Вхутеина. Наступил перерыв в преподавательской деятельности.

Май — июнь. Делал зарисовки и этюды на заводе «Серп и молот»[2]. Результатом этой работы явилась картина «Прокатный цех завода «Серп и молот».

Лето — осень. Был командирован Наркомпросом РСФСР в Ленинград «для производства зарисовок и этюдов к работам по отображению социалистического строительства»[3]. Работал в Ленинграде над картиной «Митинг на Знаменской (Петроград, 1917 г.)» и пейзажами (появились на выставке «Отчетные работы художников, командированных в районы индустриального и колхозного строительства» в феврале 1931 г. в Москве).

[1] См. письмо к Е. К. Гальпериной от 16 января 1930 г. (наст. изд., с. 82).

[2] Установлено на основании сохранившегося в Архиве А. А. Осмеркина пропуска на завод, выданного 6 мая 1930 г.

[3] Удостоверение, выданное А. А. Осмеркину Наркомпросом РСФСР в июле 1930 г. (Архив А. А. Осмеркина).

**1931**

Август — сентябрь. Был направлен «Всекохудожником» на тормозной завод (Украина, Лохвицкий район) для сбора материалов к произведению на тему «Ударничество в социалистическом строительстве»[1].

[1] См. письмо к Е. К. Гальпериной от 9 сентября 1931 г. (наст. изд., с. 83). В Архиве А. А. Осмеркина сохранилось также командировочное удостоверение, выданное Всекохудожником в августе 1931 г.

**1932**

Март. Заключил договор на картину «Агиттеатр ПУРа на фронте» для Реввоенсовета Рес-

А. А. Осмеркин у картины «Коммунистическое пополнение девятнадцатого года» на второй выставке ОМХа. Москва, 1929

публики [1]. Принимал участие в работе совещания в ФОСХ (Федерация объединений советских художников) в Москве по вопросам художественного образования [2].

Август. Принял предложение стать профессором — руководителем индивидуальной мастерской во вновь организовывавшемся Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры (Всероссийской Академии художеств) [3] (с 1944 г.— Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина ВАХ), где проработал до августа 1947 г. [4]. К работе в Институте официально приступил 1 декабря 1932 г. В 1932—1933 гг. был также заведующим кафедрой живописи Института [5].

[1] Копия договора, датированного 14 марта 1932 г., сохранилась в Архиве А. А. Осмеркина.

[2] См. наст. изд., с. 149.

[3] См. выписку из Приказа по Институту живописи, скульптуры и архитектуры № 118 от 4 декабря 1932 г. (Личное дело А. А. Осмеркина.— Научно-библиографический архив АХ СССР. Л., оп. 8, ед. хр. 69, л. 7).

[4] См. выписку из Приказа по Академии художеств № 222 от 27 августа 1947 г. (*Там же*, л. 53).

[5] См. справку, выданную А. А. Осмеркину Институтом живописи, скульптуры и архитектуры 2 февраля 1933 г. (*Там же*, л. 8).

Мастерская А. А. Осмеркина в Институте живописи, скульптуры и архитектуры ВАХ. 1933—1934. Рядом с А. А. Осмеркиным Е. А. Асламазян

Октябрь — ноябрь. Работал над пейзажами Ленинграда [6].

Ноябрь. Работы А. А. Осмеркина экспонировались на Юбилейной выставке «Художники РСФСР за 15 лет» в Государственном Русском музее в Ленинграде (десять живописных произведений).

[6] См. письма к Е. К. Гальпериной от осени 1932 г. (наст. изд., с. 83).

## 1933

Зимой и весной в Ленинграде напряженно работал над картиной «Агиттеатр ПУРа на фронте» [1].

27 июня. В залах Государственного Исторического музея в Москве открылась выставка «Художники РСФСР за 15 лет» (1917—1932), на которой А. А. Осмеркин участвовал десятью работами.

[1] См. письма к Е. Т. Барковой от 15—20 января, 18 и 22 марта 1933 г.; к Е. К. Гальпериной от февраля, 26 марта, 7 апреля 1933 г. (наст. изд., с. 78—79, 84—86).

Нарком просвещения А. С. Бубнов среди профессоров и преподавателей ВАХ. 1936. Слева направо в первом ряду: И. И. Бродский, А. И. Заколодин-Митин, Г. И. Котов, А. С. Бубнов, крайний справа — А. Т. Матвеев; стоят (справа налево): А. А. Осмеркин, П. С. Наумов

Лето. Работал над картиной «Цыганка с гитарой», написал пейзаж «Площадь декабристов» [2].

[2] См. письма к Е. К. Гальпериной от июля 1933 г. (наст. изд., с. 86—87).

**1934**

23 января. Родилась дочь Татьяна.
Лето. Жил в Верее; работал над пейзажами, картиной «Девочка на яблоне».
Октябрь. Открылась персональная выставка А. А. Осмеркина в клубе «Каучук» в Москве, на которой были представлены полотна 1916—1934 гг.

**1935**

Летом работал над пейзажами под Москвой.

**1936**

Работал над оформлением спектакля «Евгений Онегин» в постановке А. Я. Таирова для Камерного театра. Спектакль не был осуществлен [1].

[1] См. воспоминания Е. К. Гальпериной (наст. изд., с. 237—238), договор А. А. Осмеркина с Камерным театром (Архив А. А. Осмеркина).

**1936—1937**

Работал над оформлением юбилейного Пушкинского спектакля («Сцены из рыцарских времен», «Моцарт и Сальери», «Русалка»)

А. А. Осмеркин у макета декорации Пушкинского спектакля в Большом Драматическом театре им. М. Горького в Ленинграде. 1937

в Большом драматическом театре им. М. Горького в Ленинграде. Режиссер А. Д. Дикий. Премьера состоялась 28 марта 1937 г.

**1937**

Май. Жил в Крыму, близ Кореиза. Работал над пейзажами и натюрмортами [1].

Летом жил на даче в Верее, работал над пейзажами.

Август. Заключил договор с пищевым отделом выставки «Индустрия социализма» на картину «Витрина магазина (хлеб)» [2].

Октябрь. Начал преподавательскую работу в Московском институте изобразительных искусств [3] (с 1939 г.— Московский государственный художественный институт; с 1947 г.— им. В. И. Сурикова).

23 декабря. В Ленинграде открылась выставка дипломных работ выпускников Всероссийской Академии художеств, в которой участвовали и выпускники мастерской А. А. Осмеркина (в том числе Е. А. Асламазян и Г. В. Павловский). В газете «Советское искусство» дипломная картина Г. В. Павловского «Политических ведут», тогда же приобретенная в Русский музей, была названа «лучшей картиной выставки» [4].

[1] См. письма к Е. К. Гальпериной от мая 1937 г. (наст. изд., с. 92—94).

[2] Установлено по заявлению А. А. Осмеркина на имя начальника Пищевого отдела выставки «Индустрия социализма» (Архив А. А. Осмеркина).

[3] Установлено по записи в трудовой книжке А. А. Осмеркина (Архив А. А. Осмеркина).

[4] См.: *Покшишевский С.* Выставка дипломных работ в Академии художеств.— «Советское искусство», 1938, 4 января.

Л. А. Бруни, В. П. Киселев, С. Я. Адливанкин, А. А. Осмеркин. Конец 1930-х гг.

## 1938

Лето. Руководил практикой студентов Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры ВАХ на Волге под Вольском. Писал там пейзажи и натюрморты [1].

Август — сентябрь. Руководил практикой студентов Московского института изобразительных искусств в д. Козы (под Судаком) в Крыму. Работал над пейзажами [2].

[1] См. воспоминания Г. А. Савинова (наст. изд., с. 253).

[2] См. письма к Е. К. Гальпериной от августа — сентября 1938 г. (наст. изд., с. 94—97).

## 1939

30 января. Родилась дочь Лидия.

Июнь. В Ленинграде начал работу над портретом А. А. Ахматовой [1]. Закончил статью «О воспитании художников» для журнала «Искусство» [2].

Середина июля — середина августа. Жил и работал на даче Академии художеств в Алупке, где руководил летней практикой студентов Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры [3].

Август — сентябрь. Работал над пейзажами в д. Козы в Крыму, где руководил практикой студентов Московского института изобразительных искусств [4].

25—29 ноября. Участвовал в работе созванной Комитетом по делам искусств «Всесоюзной

[1] См. письмо к Е. К. Гальпериной от 21 июня 1939 г. (наст. изд., с. 98).

[2] См. *там же*.

[3] См. письмо к Е. К. Гальпериной от 22 июля 1939 г. (наст. изд., с. 98).

[4] См. письма к Е. К. Гальпериной от августа 1939 г. (наст. изд., с. 99—100).

конференции по вопросам художественного образования и преподавания специальных дисциплин в художественных вузах»[5].

[5] См. «Искусство», 1940, № 1, с. 149.

**1940**

Июнь. Состоялся очередной выпуск дипломников в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры. Среди лучших дипломных работ критика отмечала картины выпускников мастерской А. А. Осмеркина — Г. А. Савинова, В. Н. Дружинина и др.[1].

[1] См.: *Радлов Н.* Дипломники Академии художеств.— «Искусство», 1940, № 6; *Разумовская С.* Выставка дипломных работ молодых художников.— «Правда», 1941, 12 марта.

Август. Жил и работал в Алупке на даче Академии художеств.

Ноябрь — декабрь. В выставочном зале Оргкомитета Союза советских художников в Москве состоялась выставка произведений И. Э. Грабаря, Г. Г. Ряжского, А. А. Осмеркина, П. Д. Покаржевского, Г. М. Шегаля. А. А. Осмеркин показал 19 произведений 1939—1940 гг.

**1941**

Январь. Участвовал в «Выставке лучших произведений советских художников», состоявшейся в Государственной Третьяковской галерее в Москве.

Выступил оппонентом на защите диссертации С. В. Коровкевич «Пейзаж в творчестве Александра Иванова» во Всероссийской Академии художеств.

Май. Был введен в состав жюри Всесоюзной выставки изобразительного искусства «Наша Родина»[1].

[1] Установлено на основании копии Приказа Управления по делам искусств при СНК РСФСР № 181 от 15 мая 1941 г. (Архив А. А. Осмеркина).

Лето — осень (до середины октября). Жил и работал в Верее под Москвой, где его застало начало Великой Отечественной войны; затем в Песках по Казанской ж. д.

Октябрь. В Москве начал работать в Мастерской оборонного плаката «Окон ТАСС»[2].

[2] Установлено на основании справки, выданной редакцией Мастерской (Архив А. А. Осмеркина).

**1942**

Март. По заданию Политуправления Московской зоны обороны работал над портретами летчиков 562 истребительного авиаполка[1].

[1] Установлено на основании справки, выданной А. А. Осмеркину командованием полка (Архив А. А. Осмеркина).

Написал картину «Зенитчики Москвы. Москва. 1941» и пейзаж «Кремль. 1942», которые

А. А. Осмеркин. Около 1940

были экспонированы на Всесоюзной выставке живописи графики, скульптуры и архитектуры «Великая Отечественная война» в Государственной Третьяковской галерее (открылась 7 ноября 1942 г.).

**1943**

Работал над оформлением спектакля «Горячее сердце» к 120-летию со дня рождения А. Н. Островского в Казанском Большом Драматическом театре (режиссер А. Д. Ди-

кий). В связи с этой работой с 11 марта по 26 апреля находился в Казани [1]. Премьера спектакля состоялась 23 апреля 1943 г.

[1] В Архиве А. А. Осмеркина сохранилось командировочное удостоверение, выданное Управлением по делам искусств при СНК РСФСР.

### 1944

Весна и лето. Выполнил ряд пейзажей в Загорске под Москвой, где в это время размещался эвакуированный из Ленинграда Институт живописи, скульптуры и архитектуры ВАХ.

### 1945

Март. В Центральном доме работников искусств в Москве состоялся вечер, посвященный 25-летию педагогической деятельности А. А. Осмеркина, П. Я. Павлинова и Н. М. Чернышева. С обзором деятельности А. А. Осмеркина на вечере выступал А. А. Федоров-Давыдов [1]. По случаю этого юбилея А. А. Осмеркиным были получены в марте-апреле приветствия от Комитета по делам искусств при СНК СССР, Оргкомитета Союза художников СССР, Московского Союза советских художников [2].

Женился на Надежде Георгиевне Навроцкой.

Лето — осень. Выполнил серию пейзажей Ленинграда, в том числе «Новая Голландия», «Внутренний двор Эрмитажа», «Инженерный замок».

Октябрь. В МОССХе состоялся вечер, посвященный творчеству А. А. Осмеркина, сопровождавшийся выставкой его работ. На вечере выступили О. М. Бескин, Б. В. Иогансон, П. А. Радимов, А. М. Эфрос.

[1] См. «Искусство» [«Хроника советского изобразительного искусства»]. М., ВОКС, 1945, № 6, т. 13—15.

[2] Сохранились в Архиве А. А. Осмеркина.

### 1946

Участвовал во Всесоюзной художественной выставке, открывшейся 19 января в Государственной Третьяковской галерее.

Май. Был делегатом десятого пленума оргкомитета Союза советских художников СССР [1].

Июль — август. В Загорске выполнил серию пейзажей и натюрмортов, в том числе «Номер в гостинице. Загорск», «Реставрационные работы в Лавре».

Сентябрь — ноябрь. По командировке Комитета по делам искусств ездил в Ереван для на-

[1] В Архиве А. А. Осмеркина сохранился его делегатский билет.

А. А. Осмеркин в Армении (пишет в «передвижке»). 1946

лаживания учебной работы в Ереванском художественном институте [2]. Во время этой поездки выполнил ряд пейзажей и натюрмортов.

Был награжден медалью «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941—1945 гг.».

[2] Установлено на основании командировочного удостоверения, выданного Комитетом по делам искусств при СМ СССР 5 сентября 1946 г. (Архив А. А. Осмеркина). О задаче командировки А. А. Осмеркин писал в своем заявлении в бюро партийной организации МОССХа в 1948 г. (копия в Архиве А. А. Осмеркина).

**1947**

Зима. Вел занятия по живописи с художниками в студии Дома культуры Армянской ССР в Москве [1].

Апрель. На Весенней выставке произведений московских живописцев и скульпторов были показаны работы А. А. Осмеркина «В мастерской художника» («Профиль и цветы») и «В Загорске» («Номер в гостинице. Загорск»), обе 1946 г.

Июнь. Состоялась защита дипломных работ в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Академии художеств СССР. Среди дипломных картин отмечалось полотно выпускника мастерской А. А. Осмеркина Е. Е. Моисеенко «Генерал Доватор».

[1] См. Трудовое соглашение А. А. Осмеркина с Управлением по делам искусств при Совете Министров Армянской ССР от 2 января 1947 г. (Архив А. А. Осмеркина).

А. А. Осмеркин и Н. Г. Осмеркина. 1953

Лето провел в Загорске.

Конец августа. Был освобожден от работы в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Академии художеств СССР в Ленинграде [2].

[2] См. выписку из приказа по Академии художеств № 222 от 27 августа 1947 г. (Личное дело А. А. Осмеркина.— Научно-библиографический архив АХ СССР. Л., оп. 8, ед. хр. 69, л. 53).

## 1948

Январь. Состоялась выставка дипломных работ выпускников Московского государственного художественного института им. В. И. Сурикова. На выставке были работы дипломников последнего выпуска мастерской А. А. Осмеркина.

10 апреля. На заседании кафедры живописи и рисунка Московского государственного художественного института им. В. И. Сурикова состоялось обсуждение доклада А. А. Осмеркина о методе его педагогической работы [1].

Май. В решении 2-й сессии Академии художеств педагогическая работа А. А. Осмеркина была подвергнута резкой критике [2].

Лето (до июля). Жил и работал в Загорске.

Июль — сентябрь. Жил и работал в Переславле-Залесском, где написал серию пейзажей.

Август. Был освобожден от работы в Московском государственном художественном институте им. В. И. Сурикова [3].

[1] См. Протокол № 11 заседания кафедры живописи и рисунка МГХИ от 10 апреля 1948 г. (ЦГАЛИ, ф. 2459, оп. 1, ед. хр. 66).

[2] См. «Советское искусство», 1948, 29 мая («В Московском художественном институте воспитанием молодежи занимаются малоопытные, недостаточно квалифицированные педагоги, люди ярко выраженного формалистического направления. Таковы А. Осмеркин, А. Матвеев и др.»).

[3] См. Приказ № 45 Президиума Академии художеств СССР от 30 августа 1948 г. (ЦГАЛИ, ф. 2459, оп. 1, ед. хр. 2, л. 18).

А. А. Осмеркин в мастерской на ул. Кирова в Москве. 1952

Ноябрь — декабрь. В связи с ухудшением здоровья едет в дом отдыха «Сенеж-озеро» под Москвой.

7 декабря. Дирекция художественных выставок и панорам Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР заключила с А. А. Осмеркиным договор на картину «Передовые люди автозавода им. И. В. Сталина» для Всесоюзной художественной выставки 1949 г.[4]

[4] Копия договора хранится в Архиве А. А. Осмеркина.

## 1949

Работал над картиной «Передовые люди автозавода им. И. В. Сталина».

Октябрь. Картина «Передовые люди автозавода им. И. В. Сталина» была отклонена Комитетом Всесоюзной художественной выставки 1949 г.[1]

[1] См. выписку из протокола № 16 заседания Комитета Всесоюзной художественной выставки 1949 г. от 20 октября 1949 г. (Архив А. А. Осмеркина).

## 1950

Март — апрель. По состоянию здоровья находился в доме отдыха и в санатории.

Апрель. Резко ухудшилось состояние здоровья. Наступил перерыв в работе до лета 1951 г.

## 1951

Лето. В Загорске, тяжело больной, вновь начал писать. В этот период были написаны «Сирень на фоне обоев. Загорск», «Букет полевых цветов с подсолнухом», «Мак. Загорск».

## 1952

Январь. Написал «Натюрморт с ходиками».
Летом и осенью жил и работал в Загорске.

## 1953

Зима. Писал «Портрет дочери Лили с собакой Шариком».
С 15 мая тяжело больной жил и работал в Плесково под Москвой, где были написаны «Черемуха. Плесково», «Лето. Июнь. Плесково».
25 июня. Во время работы над пейзажем в Плесково у А. А. Осмеркина произошло кровоизлияние в мозг. В 19 час. 15 мин. он скончался. Похоронен 29 июня на Ваганьковском кладбище в Москве.

А. А. Осмеркин

# автобиография
# письма
# статьи
# выступления
# заметки

# автобиография

Была написана А. А. Осмеркиным для издания: Советские художники. Т. 1. Живописцы и графики. [Автобиографии]. М., 1937. Печатается по указанной книге (с. 233—236) с некоторыми сокращениями. Устранены также явные опечатки.

Отец мой землемер, из крестьян, человек позитивного мышления и трезвой практики, разошелся со мной с того момента, как я вышел из реального училища. С этого момента, по доводам отца, моя биография превратилась в историю незаконного и бесполезного «бреда». Но «бред» этот стал истоком моей профессии художника, и благодаря чему я нимало не огорчился, когда меня исключили из училища, и нимало не обрадовался, когда вновь приняли. Приняли, правда, не надолго [1], так как вскоре разрешилось мучительное противоречие между силой житейской практики и проникшей в меня «бациллой». Аргументация отца толкала на путь подготовки к «солидной» деятельности. «Бацилла», шедшая от брата моей матери, толкала на путь искусства. Человеком, поселившим ее во мне, был архитектор-художник Я. В. Паученко, питомец Московского Училища живописи, ваяния и зодчества [2].

Мой дядя привез с собой в провинциальный город стойкую привязанность к живописи его сверстников (до К. А. Коровина) и вместе с нею немало рисунков, этюдов, пейзажей [3].

В его квартире была атмосфера искусства. Обаяние искусства сокрушало во мне заповедь сыновнего послушания. Я стал мечтать о занятиях живописью. Моими случайными педагогами были: Н. К. Рерих в Петербурге, где я провел первый год обучения, в смертной тоске от археологической мистики и прикладнического стилизаторства ментора Школы общества поощрения художеств [4]; затем в Киевском художественном училище созвездие трех мастеров «миргородского» масштаба: Пимоненко [5], Макушенко [6], Дядченко [7]... да еще Менк [8]; после переезда из Киева в Москву (1912 г.) [9] И. И. Машков, мастерскую которого я посещал около двух зим [10].

Я блуждал в Петербурге и в Киеве как мимо чуждого мне «Мира искусства», так и мимо пресного эпигонства передвижничества. В числе моих педагогов не было П. П. Чистякова, за которым многие следовали доверчиво и увлеченно. Исключение в это время составлял И. И. Машков, к которому я стремился, будучи еще в Киеве.

Преподавание в Киеве вызывало сильное сопротивление. Это была здоровая и вполне сознательная реакция против приземистого полуремесленного академизма, гасившего страсть. Я стал в Училище «протестантом». Таким же «протестантом» был учившийся со мной мой друг Исаак Рабинович [11]. Пути к искусству мы прокладывали себе своевольничая, ускользая от гнета школьной учебы и «озоруя». Озорство это было, впрочем, вполне невинного свойства: писали лицо чистым кадмием, явно восторгались Врубелем, часами рассматривали репродукции Ван Гога, Матисса и других «диких».

[1] А. А. Осмеркин окончил три класса реального училища в 1908 г., затем пробыл два года в четвертом классе — до мая 1910 г. (см. прим. 1 к соответствующему разделу «Хроники жизни и творчества А. А. Осмеркина» — наст. изд., с. 35) и, как сообщается в письме директора Елисаветградского земского реального училища директору Киевского художественного училища от 22 декабря 1910 г., «уволен из этого класса вследствие неуспешности, и [...] отметка за поведение уменьшена ему за манкировку ученическими обязанностями» (Киевский городской гос. архив с постоянным составом документов, ф. 93, оп. 1, ед. хр. 2506, л. 5).

[2] Паученко, Яков Васильевич (1866 — ?). В 1881—1883 гг. посещал вечерние рисовальные классы при Елисаветградском земском реальном училище. В 1883 г. поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. В 1893 г. за архитектурный проект, представленный им на годичный экзамен, был удостоен малой серебряной медали. В том же году «в силу домашних обстоятельств, требовавших немедленного отъезда из Москвы на родину», бросил Училище. В 1897 г. получил звание неклассного художника архитектуры. (См.: ЦГАЛИ, ф. 680, оп. 2, ед. хр. 366 и 622).

[3] По свидетельству Н. Г. Осмеркиной, А. А. Осмеркин вспоминал, что в доме его дяди были, в частности, пейзажи М. Х. Аладжалова. Но и отец Осмеркина не был совершенно чужд искусству: известно, что он собирал произведения народного творчества — в каталоге Первой художественной выставки, уст-

Следующее событие в моей жизни — открытие в Киеве салона Издебского, где я впервые увидел [художников] «Бубнового валета» [12].

Это первое знакомство с «Бубновым валетом» предрешало будущую мою крепкую связь с передовым в то время содружеством московских художников, выступивших шумной ватагой к великому смущению столичного мещанства.

Холсты «Бубнового валета» волновали размахом цветового постижения формы, покоряли сознание [...] смелым разрывом с традициями и вкусами. В искусстве валетов концепция живописной формы предстала передо мною во всей своей убедительности. Здесь живописное ощущение мира не заслонялось чуждой мне графичностью и не подавлялось гнетом литературного эпизода. Благодаря этой живописи как-то сразу и сильно сократилось расстояние, отделявшее меня от освоения цвета, т. е. от самого сложного средства на пути к овладению живописью. Вместе с тем, четко обозначилось начало той прочной связи с французской живописной культурой, которая раскрывалась выставкой «Бубнового валета» тем убедительнее, чем задорнее и «скандальнее» были демонстративные ее воплощения в первых работах. То, чего не могла дать мне Киевская школа, что в ней было спрятано за семью печатями, то легко и свободно воспринималось от одного гастрольного наглядного урока, данного выставкой москвичей.

В Киеве я заскулил тоской чеховских сестер: «В Москву... в Москву...» и закончил стремительным бегством, бросив Школу [13]. Вспоминается милый, трогательный Дядченко, отечески наставлявший: «Осмеркин, не увлекайтесь Врубелем, если не хотите спятить с ума,— Врубель ведь кончил сумасшествием».

Если бы не это изречение, у меня не сохранилось бы об учебе Киевской школы никаких воспоминаний. Ценою этого анекдота была приобретена моими наставниками незлобивая память их ученика...

В числе «моих университетов», оставивших на всю жизнь неизгладимый след, одно из первых мест заняло Щукинское собрание в Москве. Я подошел к французам со сложившимся вкусом к определенной живописной картине, и влияние Щукинского собрания, конечно, было обусловлено притяжением стойких уже во мне пристрастий. Впоследствии и до сих пор я не раз открывал и открываю для себя многое такое, чего не замечал в пору первого с ним знакомства.

Менялись взгляды и социальные связи, менялись интересы и усложнялось общественное самочувствие, а вместе с ними появлялись новые задачи и новые замыслы. Но в навыке живописного восприятия вещей неизменными остались Мане, Ренуар, Сезанн, импрессионисты, отошли Пикассо, Дерен.

В Москве я сразу попал в ту художественную колею, в которой с боем и шумным задором прокладывала себе путь колонна московских «футуристов», живописцев и поэтов.

Первым моим знакомым в Москве был обаятельный и прекрасный Георгий Богданович Якулов [14], встретился с Бурлюком, Татлиным, Грищенко, Ларионовым, Гончаровой, но верным остался «бубнововалетцам».

На фоне идейного оскудения и мелких дел в художественной среде в канун Октябрьской революции этот дружный отряд юношей действовал с бесстрашием «варваров» и

роенной Елисаветградским обществом грамотности в апреле 1913 г., в разделе «Изящные работы и произведения художественной промышленности» (с. 21) значатся 2 рушника (Цесарская слобода, Киевской губ., Черкаск. у.), «Рушник, шитый золотом и шелком» (С. Худяки, Киевской губ., Черкаск. у.) и «Деревянная скульптура» — все из собрания А. П. Осмеркина.

4 Н. К. Рерих с 1906 по 1917 г. был директором Школы Общества поощрения художеств. А. А. Осмеркин мог заниматься у него в конце 1910 г. до переезда в Киев.

5 Пимоненко, Николай Корнилиевич (1862—1912), видный украинский художник. Учился в Киевской рисовальной школе (1878—1882) и в Академии художеств в Петербурге (1882—1884) С 1899 г. — член Товарищества передвижных художественных выставок. Был одним из организаторов Киевского художественного училища.

6 Макушенко (Макуха-Макушенко), Иван Семенович (1867—1955), украинский живописец и педагог. Учился в Академии художеств в Петербурге (1892—1897) у И. Е. Репина. В 1905—1919 гг. был преподавателем Киевского художественного училища, а с 1934 г.— Киевского художественного института.

7 Дядченко, Григорий Кононович (1869—1921), украинский живописец. Учился в Киевской рисовальной школе (1884—1889), Академии художеств в Петербурге (1889—1894).

8 Менк, Владимир Карлович (1856—1920), украинский художник-пейзажист. Учился в Академии художеств в Петербурге (1876—1881). С 1882 г. участвовал в выставках передвижников. Был одним из организаторов Киевского художественного училища.

9 Вероятно, неточность. До сентября 1913 г. А. А. Осмеркин состоял учеником Киевского художественного училища, во всяком случае еще в мае 1913 г. он держал выпускные экзамены «из 6-го общеобразовательного класса» (указано в свидетельстве, выданном А. А. Осмеркину 11 сентября 1913 г.— Киевский городской гос. архив с постоянным составом документов, ф. 93, оп. 1, ед. хр. 2506, л. 10). Поэтому в «Хронике жизни и творчества А. А. Осмеркина» его переезд в Москву отнесен к 1913 г.— см. наст. изд., с. 36.

10 Речь идет о занятиях в частной студии живописи и рисунка

решительностью подрывников. Раскрашенное лицо Ларионова и Большакова [15], желтая кофта Маяковского, наклейки на картинах Лентулова, деревянные ложки вместо орхидей эстетов, дерзкий жаргон на публичных диспутах были, конечно, только разновидностью раздражающей красной материи в сильных и ловких руках тореадоров левого искусства.

Знаменем тогда для меня был кубизм; но и тогда он имел уклон не беспредметный. В среде этой молодежи был высокий тонус жизни и творчества. Жилось впроголодь, но вольно, охотно и весело работалось. Я быстро и добросовестно счищал с себя кое-какие провинциализмы, прилипшие ко мне во время пребывания в Киеве. Я смог уже в качестве экспонента участвовать в 1913 г. на выставке «Бубнового валета» [16] и на выставке «1915 год», где был отдельный зал «Бубнового валета», куда пригласил меня И. И. Машков, хорошо меня знавший по занятиям в его мастерской. Как в первом, так и во втором случае я не был помещен в каталог. С экспонентов после жюри тогда взимался взнос, а у меня не было к сроку денег. Впервые я был отмечен прессой и приметившими меня как соратника А. В. Куприным, Р. Р. Фальком и др. Менее поощрительно отнеслось к этому успеху мое военное начальство [17]: за самовольную отлучку из своей части в Москву меня судили и перевели в штрафную роту, а оттуда в маршевую, где, к счастью, я сильно захворал. Издевательства, перенесенные мною в штрафной роте, остались в моей памяти навсегда. Я был плохим фронтовиком, но впоследствии, незадолго до февральских событий, меня все же отослали в военное училище и «вывели» в прапорщики.

После 1915 г. «Бубновый валет» как выставочная организация распался и некоторые его члены перешли в «Мир искусства», но «Бубновый валет» как общество остался, и меня пригласили в его действительные члены. Брошенный своими вождями, он меня уже больше не привлекал теми «самыми левыми», которые только там оставались [18].

Со стороны «Мира искусства» включение в его состав «бубнововалетцев» было актом безоговорочного признания таланта и мастерства таких московских живописцев, как П. П. Кончаловский, И. И. Машков, А. В. Лентулов, А. В. Куприн. Меня потянуло к ним, и я послал на жюри «Мира искусства» одиннадцать работ, из коих у меня приняли семь. При большой строгости, характерной для выставок «Мира искусства», это было для меня, молодого, крупной победой и признанием со стороны самых взыскательных художников. Я был отмечен прессой и признан как художник [19]. «Мир искусства» поддерживал тогда связь с молодой школой московских живописцев. По части оплодотворения «Бубновый валет» всегда отличался щедростью — признаком избыточной силы и здоровья.

Все эти дореволюционные мелкие дела я сохраняю как воспоминания своей юности. У меня был большой перерыв в работе, и только революция, сняв погоны, вернула меня к живописи, но живопись стала очень сложной профессией. Было необычайно наблюдать, как безгранично расширяются масштабы в работе художника, как широко и сложно переплетаются связи художественного творчества с новыми политическими, общественными и бытовыми явлениями. До Октября это было еще не столь заметно и типично, хотя и в февральский период я с группой товарищей (П. Кузнецов, Малевич, скульптор Бромирский и др.) заседал по худо-

И. И. Машкова, существовавшей с 1904 по сентябрь 1917 г. и помещавшейся с конца 1906 г. в его мастерской в Малом Харитоньевском переулке (ныне ул. Грибоедова, д. 4).

[11] Рабинович, Исаак Моисеевич (1894—1961), художник театра.

[12] Выставка «Салона Издебского» в Киеве была в феврале — марте 1910 г., т. е. до поступления А. А. Осмеркина в Киевское художественное училище. Поэтому, исходя из контекста «Автобиографии», приходится предположить, что А. А. Осмеркин имеет в виду какую-то другую выставку с участием художников «Бубнового валета», которую он видел, уже учась в Киевском училище и даже, скорее всего, непосредственно перед «стремительным бегством» в Москву. Не исключено, что эта первая встреча с «Бубновым валетом» могла произойти во время поездки в Петербург или Москву.

[13] А. А. Осмеркин выбыл из Киевского художественного училища, дойдя по рисованию лишь до масочного класса (впереди были еще головной, фигурный и натурный классы), а по живописи — до этюдно-головного (оставались этюдно-фигурный и натурный классы) — указано в «Свидетельстве», выданном А. А. Осмеркину Киевским художественным училищем 11 сентября 1913 г., за № 1074 (Киевский городской гос. архив с постоянным составом документов, ф. 93, оп. 1, ед. хр. 2506, л. 10).

[14] Г. Б. Якулов (1884—1928), живописец, художник-декоратор. В 1914 г. совместно с поэтом Бенедиктом Лившицем и композитором Артуром Лурье подписал Манифест футуристов. А. А. Осмеркин сотрудничал с ним в оформлении интерьера кафе «Питтореск» в 1917 г.— см. воспоминания В. П. Комарденкова (в наст. изд., с. 206). См. о нем также воспоминания Е. Т. Барковой (наст. изд., с. 213, 219).

[15] Большаков, Константин Аристархович (1895—1940), поэт-футурист, писатель; впоследствии сотрудничал в журнале «Маковец». Друг А. А. Осмеркина.

[16] По-видимому, ошибка — скорее всего, речь идет о выставке 1914 года — см. прим. 1 к разделу «Хроника жизни и творчества А. А. Осмеркина», 1914 г. (наст. изд., с. 36).

[17] Неясно, о какой выставке говорит здесь А. А. Осмеркин. Выставка «1915 год», упомянутая выше, состоялась весной 1915 г. (открылась 23 марта), т. е. за не-

жественным делам в Московском Совете солдатских, рабочих и крестьянских депутатов.

После Октябрьской революции ощущение этих связей вошло необходимою частью в самочувствие и сознание художника. Систематическая работа только в мастерской давала уже неполное удовлетворение. Настала пора широко утвердить новое искусство в жизни, чего раньше не было.

Новое искусство было широко продемонстрировано в украшении Москвы в первую годовщину Октябрьской революции, где я принял участие [20].

В том же 1918 г., помню, в осенний день, в холодную мастерскую, где я жил с покойным художником В. Чекрыгиным [21] и другими [22], вошла не знакомая мне женщина и заговорила о близких мне художественных вопросах со свободой и осведомленностью, которыми мог обладать только человек, близко стоящий к искусству, и притом единомышленник.

Разговор свой женщина закончила коротким предложением: «Петр Петрович приглашает Вас своим ассистентом в Первые государственные свободные художественные мастерские». «Незнакомка» была дочерью В. И. Сурикова и женой П. П. Кончаловского — Ольгой Васильевной. (П. П.Кончаловский с его всегда сильной живописью был любимым моим мастером из «Бубнового валета».) Я, конечно, с радостью принял предложение. До сих пор я с удовольствием вспоминаю мою совместную работу с Петром Петровичем, с которым до этого времени даже не был знаком.

Строилась новая школа с энтузиазмом утверждения нового живописного сознания в русском искусстве. Так я стал педагогом и проработал с 1918 по 1930 г.— двенадцать с половиной лет, с разными перипетиями — ассистентом, руководителем, доцентом, профессором в Первых и Вторых государственных свободных художественных мастерских, Вхутемасе и Вхутеине.

Вхутеин, в результате многих болезненных экспериментов, был закрыт и переведен в Ленинград. Только постановление от 23 апреля 1932 г.[23] внесло ясность и определило возрождение нового художественного вуза.

В 1932 г. я получил от Наркомпроса, вместе с другими москвичами, приглашение работать в реформированной Академии художеств. Моя старая любовь к Ленинграду и вновь открывавшаяся возможность передать свой живописный опыт молодежи убедили меня принять приглашение и вновь заняться педагогикой.

Я с большим увлечением руковожу индивидуальной мастерской Академии. Рисунок ведет П. С. Наумов [24], замечательный педагог тем, что строгая грамота рисунка [у него] реалистична и лишена академической абстрактности отвлеченной формы, чем грешила, по-моему, старая Академия.

Печальный опыт моего ученичества в Киевской школе принес мне в области педагогической работы немалую пользу. Я как раньше, так и в настоящее время стремлюсь не походить на киевские примеры и думаю, что это сыграло и играет не последнюю роль в том взаимопонимании [и] живой связи, которую мне всегда удается установить с моими учениками.

Одним из моментов такой связи можно отметить организацию группы молодежи «Крыло», состоящей из моих учеников, с которыми я в 1926 г. ушел из другой организации молодежи «Бытие», где их старшие товарищи, на год-два

сколько месяцев до призыва А. А. Осмеркина на военную службу (сентябрь 1915 г.).

18 В марте 1916 г. И. И. Машков и П. П. Кончаловский были избраны членами общества «Мир искусства» и не участвовали уже в выставке «Бубнового валета» осенью 1916 г. В 1917 г. членами «Мира искусства» стали также А. В. Куприн, А. В. Лентулов, В. В. Рождественский, Р. Р. Фальк, участвовавшие еще в бубновавалетской выставке 1916 г. На этой выставке экспонировались также работы И. В. Клюна — «Беспредметное творчество» («Супрематизм»), К. С. Малевича — «Супрематизм живописи», Л. С. Поповой — «Живописная архитектоника», О. В. Розановой — «Беспредметные композиции», Н. А. Удальцовой — «Живописные построения», и других. В ноябре — декабре 1917 г. «самые левые», среди которых были Д. Д. Бурлюк, И. В. Клюн, К. С. Малевич, О. В. Розанова, В. М. Ходасевич, А. А. Экстер, провели еще одну выставку общества художников «Бубновый валет», в которой его основоположники не участвовали вовсе. А. А. Осмеркин, судя по письму к Р. И. Раскиной от нач. декабря 1916 г. (наст. изд., с. 68) в выставке 1916 г. еще, возможно, участвовал. В. П. Лапшин указал на сообщение газеты «Вечерние новости» (М.) от 14 октября 1917 г. об избрании А. А. Осмеркина в числе других художников в члены общества «Бубновый валет» (см. «Советское искусствознание-77», вып. 1. М., 1978, с. 296). Не исключено, что Осмеркин с группой художников тут же вышел из этого общества (см. *там же*, с. 298) или же вообще не принял это избрание.

19 Вероятно, речь идет о выставке «Мир искусства» рубежа 1917 — 1918 гг. в Москве — см. раздел «А. А. Осмеркин в высказываниях критики» и прим. к нему (наст. изд., с. 155).

20 См. раздел «Хроника жизни и творчества А. А. Осмеркина» (наст. изд., с. 40).

21 Чекрыгин, Василий Николаевич (1897—1922), рисовальщик и живописец, один из организаторов Союза художников и поэтов «Искусство — жизнь» («Маковец»).

22 В Архиве А. А. Осмеркина сохранилась Охранная грамота, выданная комиссией Моссовета 4 сентября 1918 г., следующего содержания: «Комиссия по охране памятников искусства и старины Московского Совета Рабочих Депутатов настоящим удо-

раньше кончившие Вхутемас, уже чувствовали себя маститыми и главенствовали и администрировали. Были причины ухода и формальные: в ту пору эти различия еще играли роль.

Жизнь нового московского вуза [25] отличалась одной характерной особенностью: на ней сильно и быстро отражались все те колебания и сдвиги, вся та борьба, через которую прошла станковая живопись. Ареной этой борьбы был живописный факультет. В числе его преподавателей были не только те, для которых крайней точкой их левизны было беспредметничество, но и те, кто не удержался на этой грани, перемахнув за ее пределы, чтобы окончательно выпасть из живописи. Так здоровое дерево советского искусства стряхивало с себя сухие листья дилетантизма дореволюционных годов.

Многие из моего поколения встали перед дилеммой: либо повернуть вспять от абстракции беспредметничества, голых форм, либо последовать примеру «производственников». Короче говоря, революция и созданные ею новые связи искусства с жизнью поставили перед живописью проблему обогащения восприятий художника, восполняя их новыми свойствами, способными отразить явления в полноте охвата их реального существования.

Эти задачи и стали проблемой реализма. [...] Я стал решать для себя эту проблему, постепенно передвигаясь по ступеням всевозрастающей усложненности живописного видения. Прежний кубизм, сквозь призму которого я воспринимал и отражал мир на своих холстах, — явно перестал меня удовлетворять (Пикассо, Дерен).

В искании синтеза в то время, особенно с 1923 г., стал для меня центром П. Сезанн, подходящий к той ступени реальной полноты, с которой раскрывалось более очищенное и глубокое понимание искусства живописи великих мастеров (испанцы, венецианцы, фламандцы, голландцы и французы). Но, конечно, следование П. Сезанну (которого люблю и поныне) было только этапом. [...]

Сильно увлекался в то время барбизонцами, Курбэ, А. Иванов[ым] (пейзажи) и неизменно импрессионистами. Излечивался от «болезни левизны». От обращения к природе само собой стали отпадать условности прежнего метода. Пейзаж я всегда любил и не мыслил без него какой-либо живописи. Но раньше получалось нечто похожее на универсальный Прованс или воображаемый Сен-Клу.

Французские живописцы и русские поэты (Пушкин, Тютчев, Блок, Есенин и др.) открыли мне глаза на русскую природу. Местный колорит пейзажа сменил прежний формальный холодок. Это ясно ощущалось на выставках 1925—1928 гг. Гениально воспетая наша природа «красою тихою» — в строчках любимого поэта Пушкина — увлекала меня настолько, что я поехал в 192[8] году в Пушкинские горы, Михайловское, Тригорское, где написал много пейзажей. Особенной неудачей поездки было сплошь дождливое лето.

С 1927 года писал Ленинград с его белыми ночами. Восприятие живописного Ленинграда для меня неисчерпаемо и поныне.

Кроме пейзажа, увлек портрет, но уже не «по поводу» и не как цветовой объем. Еще шаг — и я стал приближаться к самому сложному — к овладению развернутой сложной композицией. Трудности, стоявшие на этом пути, были огромны. Простая истина, что художник является выразителем своей эпохи, своего класса, влекла своей категорич-

стоверяет, что мастерская художников Осмеркина А., Чекрыгина В., Шехтеля Л., Блюменфельд[а] Г., помещающаяся по Калашному пер., д. 4, кв. 28, находится под охраной Комиссии и реквизиции и уплотнению не подлежит». (Воспр. на с. 41 наст. изд.).

23 Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций».

24 Наумов, Павел Семенович (1884—1942), художник-живописец. Был профессором Института живописи, скульптуры и архитектуры ВАХ в Ленинграде.

25 Имеется в виду Вхутемас.

ностью. Но при этом самым необходимым и важным было не выпадать из плана пластических живописных образов в план литературного повествования. Перед художником встала проблема картины с ее огромным содержанием нашей эпохи, включающей в себя весь синтез восприятий (как этим владел гениально В. И. Суриков). Вот что стало волновать, когда для нашей «почвы» стало уже недостаточно этюда.

Мы перестраивались от живописной схемы к живописному образу, от этюда к картине. Постепенно мне раскрылись содержание мирового искусства и сила его эмоционального воздействия. Я по-новому взглянул и увидел Эрмитаж и нашу Третьяковку.

Происходила переоценка, перестройка во всех областях сознания и взглядов на живопись. Наконец, увидел я и много волнующего и близкого, не замеченного мною раньше, и в русской живописи. При этих огромных требованиях, предъявленных нам, советским художникам, в преодолении такого сложного материала, как развернутая картина, проявилась беспомощность художников нашего поколения, несмотря на имеющуюся высокую живописную культуру.

Прежнее отрицание литературы способствовало восприятию. Живописное восприятие приводило к работе над формой. Форма стала функцией необходимости идейного содержания, так как форма, лишенная содержания — ничто. Все это привело меня к моим попыткам написать реалистическую картину. Первый такой опыт был показан в 1926 г. на выставке «Бытие» — «Подмосковный трактир» (проданный впоследствии на советской выставке в Нью-Йорке) [26]. Но это только был трамплин для еще более сложной и волнующей попытки создания картины революционного жанра. Здесь, на этом пути, при многочисленных возникающих трудностях, немало помогали мне близкие друзья.

Через натюрморты я шел к «Красной гвардии в Зимнем», бывшей на юбилейной выставке к 10-летию Октябрьской революции и премированной Комиссией СНК. После этой картины, трактованной как композиционный портрет персонажей Великого Октября (матрос, рабочий, солдат и др.), я перешел к более усложненной задаче — «Коммунистическому пополнению 1919 года». Это были годы особенного увлечения Рембрандтом. Свет в этой картине компоновал все персонажи. К 15-летию РККА я работал над картиной «Агиттеатр в Дальневосточной». Писал ее в Ленинграде в мастерской Академии. Из последних попыток назову еще «Митинг на Знаменской».

Однако мое утверждение картин как высшего синтеза не исключило во мне убеждения, что художник способен отразить и в меньшем жанре свою художественную наполненность. Не всегда высокая тема спасает скудность художественного содержания.

На моем творческом пути было много неудач и срывов, было много испытаний в трудном и сложном переходе от аналитического кубизма к синтетической реалистической картине.

Жизнь, а с ней и искусство, увлекает ритмами крупной поступи нашей эпохи. Отразить ее эмоционально средствами подлинного искусства является нашей общей задачей современников строящегося социализма.

Для художника эта предпосылка — залог его связи с эпохой и его стремления к дальнейшему росту.

[26] В Архиве А. А. Осмеркина сохранился документ следующего содержания: «[...] Всесоюзное общество культурной связи с заграницей настоящим сообщает, что на американской выставке, организованной ВОКС и Амторгом в феврале мес. 1929 г. в Нью-Йорке было продано: Oil — *Moscow Tavern*. S 340.00, H. Lowenstein, 32 East 38 St., New York City. [...]»

## Из писем к Р. И. Раскиной[1]

Письма печатаются по подлинникам, сохранившимся у адресата. Публикуются впервые.

17—18 Август [1914 г.]
Елисаветград

[...] Раньше я все-таки кой-где и у кого бывал. Теперь целыми днями просиживаю дома, почти не выходя из своей мастерской. Работаю? Да. Но остальное время? Не знаю, хожу из угла в угол. Последнее время даже ничего не читаю. Все время... уехать, уехать, к тебе, к тебе в Москву, в Москву в такт сердцебиению. [...] Я думаю, мы так долго ждали, еще немного. К этому времени я успею закончить интересный портрет мальчика, по композиции и по краскам. Какой-то осенний портрет по краскам. Преобладают коричнево-жженно-красные, охристые и черные краски. Ну, это вскользь. Об этом очень много поговорим. Сейчас не могу. Опять препятствие с холстами. Я уже изменял пропорции на все лады [2]. Последний очень похож на тот перед отъездом. Беда! [...] Мастерской доволен. Скоро приедет мой друг. Помнишь его работы? Нюренберг [3]. Взял интереснейшую постановку в Одесском театре (все фрески, иконы, сады). Писал, что провалилось. Опять виновато время! Хорошо, что я не поехал, меня приглашал.

[...] Я так счастлив, что люблю, что верю тебе, верю в будущее. Сколько дум сплелось с тобой. Только с тобой. Все это требует созданья, творчества. Созданье будет тем прекрасней, чем потребует больше наших сил и времени. Но я иногда тебе не верю. Здесь виноват не я, а ты. Мне временами кажется, что ты разочаруешься в моих исканиях. Пожелаешь обеспеченности, благополучия. Этот яд, вредный для нашей любви, у тебя он есть где-то там в глубине души. Но у меня есть силы, и многое впереди. Нужно уметь любить любовь (конечно, я говорю о такой любви) и ее радости. Любить, увлекаться *достижениями*. А не кисло-сладкое бытие удобного существования. Ведь такова судьба всех ищущих, талантов, гениев. Но для этого я хочу твоей безграничной любви, не слепой, а сознательной, которой я наполняюсь, один тоскуя, вспоминая тебя. [...] И буду я так силен, так много, много, сделаю. Я все сделаю, всего достигну.

У меня сейчас бессонница. Уже очень поздно, устал. Усну ли? [...] Привет от меня Генрих Матвеичу [4], Вере Н. [5], всем. Почему ты так уж о трупах. Шурка [6], Фриденсон [7], Маяковский. Ведь я немного люблю этих декадентов, «допивающих нектар последних минут», с «кругом их мыслей, в котором замкнут изнемогший мозг». Теперь они все такие милые, далекие. Ну это, конечно, потому, что тоскую за Москвой. Недавно прочел статью в «Новой жизни» за май о живописи сегодняшнего дня Маяковского, где он ругает всех — мясо Бодаревского, лапоть Гончаровой, розы Машкова, юношу Мильмана, включительно и Ларионова, за невыражение современности [8]. А для ее выражения идти под tango на войну! Наверное, многих художников забрали. Ларионова наверняка [9]. Вспомнил его солдата с заборной надписью [10]. Ну бог с ним. Завтра хочу работать. С десяти

[1] Раскина, Раиса Исааковна (р. 1895 г.), близкий друг А. А. Осмеркина. В годы переписки училась на курсах.

[2] Речь идет о рецептуре грунта.

[3] Нюренберг, Амшей Маркович (1887—1979), живописец, график, художественный критик; земляк и друг А. А. Осмеркина.

[4] Блюменфельд, Генрих (Андрей) Матвеевич (1893—1920), живописец. Учился в Париже (ок. 1911 г.) и в студии И. И. Машкова, для которого в 1914—1915 гг. разрабатывал курс лекций по теории живописи («Доклады, посвященные разбору основ живописи» — тексты сохранились в архиве И. И. Машкова и у дочери Г. М. Блюменфельда И. А. Евстафьевой, Москва). Участвовал в выставках «Мира искусства» и «Бубнового валета» (1913 г., рисунки), выставлялся в салоне Стриндберга в Гельсингфорсе (1917 г.). Преподавал в Свободных художественных мастерских в Пензе, где и умер.

[5] Вероятно, художница Шлезингер, Вера Н. Училась в студии И. И. Машкова. Одновременно с А. А. Осмеркиным участвовала в «1-й выставке картин профессионального союза художников-живописцев в Москве», 1918 г. (см. «А. А. Осмеркин на первых послереволюционных выставках. 1917—1919» в разделе «А. А. Осмеркин в высказываниях критики».— Наст. изд., с. 156).

[6] Вертинский, Александр Николаевич (1889—1957), артист эстрады, киноактер, поэт и композитор. С 1915 г. выступал как автор и исполнитель своих песен; в 1919 г. эмигрировал, в 1943 г. вернулся на родину. Друг А. А. Осмеркина.

[7] Б. Г. Фриденсон, художник, был экспонентом общества художников «Бубновый валет».

[8] Статья В. Маяковского «Живопись сегодняшнего дня» была опубликована в журнале «Новая жизнь», П.— М., май 1914 г. (*Маяковский В.* Полн. собр. соч. Т. 1. М., Гослитиздат, 1955, с. 286—293).

[9] М. Ф. Ларионов находился в действующей армии в начале сентября 1914 г., когда был тяжело

до шести вечера. Постараюсь написать для тебя Nature morte порадостней. А то теперь мои вещи мрачные, мрачные. Все страшные такие. [...] Встречаешь ли «рыцаря без дамы» и «царя без короны» Шурку. [...] Аппарат я смогу достать, а вот денег для принадлежностей нет. Достану, пришлю обещанные снимки. [...]

P. S. Заклею не перечитывая. Не помню, что написал. Думал о многом. Наверное, как всегда, рассеян. Ну ничего, при первой возможности приеду, поболтаем. Много. [...]

контужен (см. *Харджиев Н.* Памяти Наталии Гончаровой (1881—1962) и Михаила Ларионова (1881—1964).— В сб.: Искусство книги. Вып. 5. М., 1968, с. 306).

10 Имеется в виду одна из картин «солдатской серии» М. Ф. Ларионова 1908—1911 гг.

Елисаветград
сентябрь 8 [1914 г.]

[...] Даже перо заржавело, так долго не писал. [...] Мой отъезд приближается. Значит скоро увидимся. [...] Разве ты не чувствуешь, хотя бы по намекам, как тяжело мне пребывание здесь. Одно большое утешение — это две комнаты, во дворе, во флигеле, которые я занимаю, в которых работаю с утра до вечера (правда, не всегда ровно). Тот портрет, о котором я тебе писал, окончен. Многое еще нужно было бы сделать. Да уж больно утомил мальчугана. А то бы взял бы снова написал, совершенно иначе. Мне всегда так хочется, когда заканчиваешь работу. Работать немного мешают нервы. В особенности, когда начинаю замазывать белый холст. Покрою весь, только тогда могу спокойно писать. Но как трудно работать, когда... об этом потом. Сегодня окончательно узнал о том, что поеду наверняка [11]. Вопрос исключительно времени. Пойми же, моя дорогая, что не от меня. Теперь пишу «тот красивый «Nature morte». Очень красивый по композиции. Так умно распределены живописные массы. По богатству цвета венецианский. Немного полакомлюсь после своих аскетических. Хотя теперь те мне ближе. Попробовал писать на фабричном [12]. Так трудно применять свою технику на нем. Кисть скользит. Невозможно. Не хочется бросать. Первый раз пишу на нем. В городе нет хороших. Думаю, сколько смогу поработать. И повторить еще раз этот же мотив немного иначе. И этот «Nature morte» будет как бы перед моим торжественным въездом в Москву. [...]

11 Речь идет о возможности выехать в Москву.

12 Имеется в виду готовый грунтованный холст.

[Чугуев,
начало декабря 1916 г.]

Раичка!

Сейчас я сижу на парте в лекционной комнате Чугуевск[ого] Военного училища. Пока еще никаких серьезных занятий не было, и то чувствуешь себя очень усталым. Предстоит четыре месяца не быть абсолютно предоставленным самому себе. А в прошлом 14 месяцев. Получится ужасная цифра. Сегодня на прогулке я видел удивительный пейзаж. Ведь так с ума сойти можно, желая, но не имея возможности писать. [...] Вещи с «Валета» сниму [13] — нужно заплатить 10 руб[лей] экспонентских, а я без того продал. [...]

13 Очевидно, А. А. Осмеркин говорит о Выставке картин общества художников «Бубновый валет», М., 1916 г. Выставка была открыта 7(20) ноября. Работы А. А. Осмеркина в каталоге этой выставки не значатся — возможно, как раз из-за неуплаты им экспонентского взноса (см. также «Автобиографию». — Наст. изд., с. 63).

## Из писем к А. И. Бонч-Томашевской[1]

Печатается по подлинникам, сохранившимся у адресата. Публикуется впервые.

[Орел,
сентябрь 1915 г.]

Дорогая Анастасия Ивановна, Михаил Михайлович [2]! Живем в палатках. Спать страшно холодно. Трудно достать даже соломы. Ваша рубашка немного спасает. Это не рубаха, а *материнское благословение*. С тем желанием, которое

1 Бонч-Томашевская, Анастасия Ивановна (р. 1885 г.), близкий друг А. А. Осмеркина. Об истории ее переписки с А. А. Осмеркиным см. в разделе «Воспомина-

Вы знаете, служить, я все же не ожидал таких тяжелых условий. О переводе на зимние квартиры пока ничего не слышно. Самое приятное — это учение, но все остальное очень тяжело. За какие-нибудь 2 дня кажется, что Вы, Москва, сделалось чем-то очень далеким. [...] Говорят, что через месяц отправят на позицию. [...] За палаткой слышно: «Канареечка жалобно поють».

[Орел,
10(?)октября 1915 г.]

[...] Я получил одно письмо от Шехтель [3] о том, что я не пишу. В то время, когда я туда отправил несколько писем. [...] Я до сих пор пока еще хожу художником. В своих туфлях. Не обмундировали еще. Подал рапорт в военное училище. Переведут меня в учебную команду, пока я в роте [...]

[Орел,
16 октября 1915 г.]

Сейчас окончены занятия. Все по квартирам. Утомлен страшно. Эту ночь я спал скверно. Хорошо еще, что не ходил обедать. Представляете, идти из нашего поселка в лагерь хлебнуть щей, оттуда обратно и на занятия. Вот вам и обеденный отдых! Один из моих соседей очень верно сказал, что, «если даже у Осмеркина не будет денег, то едва ли пойдет в лагерь за обедом». [...]

Военная служба действительно обращает в того идиота, как ты меня назвала. Откровенно говоря, мне это очень нравится. Она исправляет износившиеся позвоночники интеллигентов, живущих исключительно собой и своими мыслями, не получающими никакого обмена. Всем бы им походить на нашем плацу с раннего утра до вечера. Приобретаешь какую-то особенную бодрость. Чувствуешь, как грудь расширилась, шагаешь твердо, голова молодецки закинута назад. Приятно услышать: «Здорово, молодец!» и лихо ответить, обратиться в безличную здоровую машину. В свободное время только: «Вольно, оправляться!». Это очень своеобразный отдых. Не тот, конечно, что получают на даче, в скуке и безделии, от котор[ых] ноют. Хочется мне потерять тот человеческий язык, на котором говорят все. Говорить по-солдатски: «никак нет» и «точно так». Вот и все. Разве не отдыхаешь от того многословия, которое засыпало все кофейни и рестораны Москвы? Главное то, что многие проходили военную службу, не стараясь, хоть немного, ее творчески преломить в себе. Найти ее объем, цвет, форму со всех точек зрения. Иначе нельзя. В противном случае, действительно, она невозможна, и может уничтожить совершенно.

Ведь это не только санатория. Она имеет свой идеал. Победить. Жаль только, что очень мало понимающих всю сущность. Буду откровенным. Не так уж, конечно, забываешь о[бо] всем и не можешь думать ни о чем. Нет. Хочется иногда мучительно побывать в Москве [...] Раскрыть свой багаж, набранный здесь. Все же прежде всего я живописец. Вот она только (живопись? — *Сост.*) иногда портит кровь, как и раньше. Я думаю о живописи, как жалки наши мечтатели из какой-нибудь «фиолетовой розы», воспевающие «девушек со светильниками». Здесь целый день на воздухе. Сегодня утром наш поселок был прекрасен. Напоминал один сезанновский пейзаж, чуть-чуть, но очень далеко от

ния об А. А. Осмеркине» (наст. изд., с. 204—205).

[2] Бонч-Томашевский, Михаил Михайлович, режиссер, деятель дореволюционного кино; осуществлял опыты постановок театральных миниатюр и интермедий в Москве и Киеве, выступал с критическими статьями о театре (см. «Маски», 1913—1914, № 2)

[3] Шехтель, Вера Федоровна (1896—1958), художница, дочь архитектора Ф. О. Шехтеля.

сходства. Утром выпал снег, покрыл наши домики, слепившиеся на горке, [которые] вверху венчались сельской церковью, и все это освещено ярким солнцем, какое бывает в 7 часов утра. Серые шинели солдат. Их лица. Хлеба. Трактиры. Вот те богатства, какими я пользуюсь сейчас. Разве со всем этим можно сравнить какое-нибудь пошловенское кафе, вроде «Савой». Писать очень хочется, когда вспоминаешь о своих работах и о том, что они висят у тебя на таком почетном месте; невольно думаешь, как все это незначительно [по сравнению] с тем, что я могу сделать. Почувствовал сегодня я очень сильно после суточной маршировки. Правда, пустые мозги она может совершенно засорить, но мои оздоровил[а] и освежил[а]. Я никогда не любил писать писем. Сейчас, среди шума, разговора о взводных, чисток винтовок, писать письмо, не перечитывая и не заботясь о стиле, ничего не выдумывая. Может быть, его беспорядочность тебе и не понравится. Оно очень искреннее, выхвачен целый кусок здесь моей жизни. [...] Позвони к Вере Федоровне Шехтель, приветствуй, поблагодари и расскажи обо мне. Напиши мне адрес Генриха Матвеича. Это Блюменфельд. [...] Мне очень хочется теперь иметь целую роту бодрых молодцов. Не думай, что это то же самое, что какая-нибудь фребеличка [4] желает иметь детский сад и воспитывать детей, к тому еще довольно бездарно. Хочется самому покричать: «ать, ать, ать два!», не только механически. [...]

[Орел,
октябрь 1915 г.]

[...] Делается все тяжелей с каждым днем, однообразие утомляет.

Наша комнатка теперь наполнена — 15 человек. Представляешь, когда ложатся спать. Голова к голове, ноги к ногам. Без всякой вентиляции. Все это еще ничего, но как трудно свыкнуться с этой средой. Уметь с ними говорить. Пробовал я это сделать, выходило искусно. Потом решил, что не стоит овчинка выделки [...]

[Орел,
около 28 октября 1915 г.]

Перечитал только что Ваше первое письмо. Вспомнил о своих этюдах. Ну и слабы же они, даже стыдно стало. Возможность что-то действительно сделать не покидает меня даже здесь. В моих этюдах меньше, чем намек. Боже, как мне хочется сейчас работать. Хорошо бы продать «Бегонию». Позвоните Дмитриевой [5]. [...]

Этот эстамп случаен [6]. Есть что-то Ван Гоговское. Японское искусство я не особенно люблю. Привет М. М. Были ли у Щукина? Мой привет галерее [7]. [...]

[Орел],
31 окт[ября] [1]915 г.

[...] У нас уже объявлено, что из нашей роты 250 человек назначаются в маршевую, другие отбудут в Азию. О себе пока ничего не знаю. Был у Изосимова, принял меня очень гостеприимно и радушно. [...] Примитивно-простой, грубоватый человек. Хороший офицер. Побольше таких. Недаром в нашем батальоне пользуется такой популярностью. Луч-

[4] Фребеличка — слушательница т. наз. Фребелевских курсов, готовивших воспитательниц для семей и детских садов по системе Ф. Фребеля. Эти курсы существовали в Петербурге, Одессе, Харькове.

[5] Дмитриева — покупала произведения молодых художников.

[6] Это письмо Осмеркина написано на открытке с воспроизведением японской гравюры.

[7] Имеется в виду собрание С. И. Щукина.

ше ничего нельзя бы и придумать, как попасть к нему в роту, но ты знаешь, что это невозможно. Если б погнали меня в какой-нибудь там Туркестан, мог бы и пописать этюды, будучи у него. Послезавтра узнаю, может быть, я и назначен в маршевую, за неимением вакансии в училище. [...] Если меня назначат в маршевую, попрошу записать меня в команду разведчиков, хоть там смогу проявить свою личную инициативу. [...]

Меня очень волнует, что там дома. Я говорил тебе, что моя мама теперь тяжко больна. Тяжело об этом думать. Ее я уж, думаю, едва ли увижу. Любовь к ней у меня органически привита с детства. Многим я обязан исключительно ей. Я ведь маменькин сынок, да еще единственный. От нее у меня есть многое, что тебе может и не нравится. [...] Был я избалованным, любимцем. К тому еще жили мы тогда очень хорошо. Отец теперь почти что разоряется. Помогает, сколько может. Может быть, его дела как-нибудь и наладятся. [...]

Сегодня получил письмо от Шехтель. В Москве теперь мой знакомый поэт Эльснер [8]. Я как-то тебе говорил о нем. А еще какие теперь новости в Москве? [...]

Без красок, может быть, придется увидеть красивые пейзажи. [...]

[8] На «Второй Елисаветградской художественной выставке» (апрель 1914 г.) экспонировался «Портрет поэта В. Эльснера» работы А. А. Осмеркина. Книги стихов В. Эльснера оформлял в 1913 г. Г. Б. Якулов.

[Орел,
начало ноября 1915 г.]

[...] Сейчас у нас словесность по случаю дождя. В комнате невыносимо душно и грязно. Обстановка с каждым днем все более и более тяготит. Сжиться с ними при всем моем желании не могу... Теперь только я ясно понимаю, что действительно есть белая и черная кость. Вместо ожидаемой глубины — зеркало. Правда, есть что-то, но и это нужно выдумать. Локальным тоном будет хамство, свинство, грубость, темнота. Будущее их в этой войне. Но это та сила, от которой все движенье зависит. Слишком сырой материал. Нужны художники для этого материала, а не интеллигентское «хождение в народ». После поверки я полюбил прогулки в город, за свой риск. Иногда мучительно хочется побыть одному. [...] Вчера в кинематографе видел Вертинского Играл в моей серой блузе [9]. [...]

[9] Не исключено, что речь идет о фильме акционерного общества А. А. Ханжонкова «Медовый месяц» (вып. 26 сентября 1915 г.), в котором А. Вертинский играл роль художника.

[Орел,
декабрь (?) 1915 г.]

Завтра на рассвете 6-ой сибирский запасный батальон скажет «последнее прости» граду Орлу. Уезжает в теплый край Я же остаюсь оплакивать его преждевременный и неожиданный отъезд на замерзшем ныне береге реки Оки, которая видна из окна моего госпиталя, где я нахожусь и поныне на излечении своего организма. [...] Выйдя из госпиталя, свои стопы я должен буду направить в 188-й запасный пехотный батальон, куда я и прикомандирован теперь. Документы же мои направлены в училище. А пока что лежу на койке 51-го военного госпиталя на Болховской. Каждый день получаю порошки из рук прекрасной милосердной [нрзб.— *Сост.*]. Она же пожалела меня и принесла вместо старых журналов, которые мне пришлось, почти как обязанность, перечитывать, чудеснейшие рассказы Чехова. Я их почти совсем было забыл. Перечитываю с наслаждением. Особенно мне понравился рассказ «Тиф». [...]

[Орел, январь 1916 г.]

[...] Вот уже несколько дней (3) сижу у себя и рисую аэропланы, перед этим рисовал рисунок армейского знамени. Состою здесь художником роты. Во все время пребывания в 188-м пехотн[ом] запасном батальоне (3 рота, 1 взвод) от тебя ни одного письма. [...] Была ли на выставках? Недавно получил письмо о них от Веры Шехтель. Хотелось бы о них с тобой поговорить, но как-нибудь в другой раз. [...] Как поживает Михаил Михайлович? Привет ему. Здесь в кинематографе я видел мейерхольдовского Дориана [10]. Ругать, конечно, можно сколько хочешь. Все же нужно отдать должное. Постольку поскольку мне пришлось иметь дело с кинематографом, я скажу, что много есть в этой постановке грамотного, но не оригинального, или художественного. Прежде всего понял то, что является основным во всякой кинематографической постановке — темное и светлое. Потом сами снимки очень хороши, мягкие и не резкие. Костюмы актеров выделяют черное и белое, что является основной гаммой каждой фотографии. Одна картина вполне удовлетворительна. Это вход в театр на представление «Ромео и Джульетты». На фоне освещенной фонарем афиши силуэт Дориана и из тьмы вырисовавшаяся фигура швейцара. Остальное, конечно, тошнотворно — вся эта стилизованная обстановка с желанием выявить quasi эстетизм. Потом использование света, что опять очень важно в фотографии, там это есть. У нас всегда снимают, чтобы лица были против света. Все это, конечно, не искусство. Просто нужно иметь немного вкуса. Меня лично все это мало трогает. Я никогда бы не заговорил и не был бы так внимателен, если бы тебя это не интересовало. При желании и деньгах, мог бы сделать: «Новая эра в кинематографии».

Это ведь совсем нетрудно, если там работают одни сапожники.

Да может быть и лучше. Все бы это только не ради искусства, а для обмана публики в полной художественности, да еще заработать. В художественную миссию кинематографа ни один здравый человек никогда не поверит. А быть кинематографическим Бакстом, Судейкиным ничего не стоит. Все это не то, не то, что бы хотелось написать. [...]

[10] Фильм по сценарию и в постановке В. Э. Мейерхольда «Портрет Дориана Грея» (экранизация одноименного романа О. Уайльда) вышел на экраны 1 декабря 1915 г. Производство Тимана и Рейнгардта («Русская золотая серия»).

[Орел,
январь 1916 г.]

[...] Звонила ли Вам Нина Федоровна M-m Блюменфельд (бывш. Сафронова) [11], мой товарищ по студии, насчет моих вещей. Кажется, предполагается устройство какой-то выставки. Я сознаю, что у меня ничего нет подготовленного, может быть, что-нибудь можно будет выбрать. [...] Временно я прикомандирован к нестроевой команде (на отдых). Рисую, пишу вывески и... Чему я очень доволен. [...]

[11] Сафронова (Софронова), Антонина (Нина) Федоровна (1892—1966), живописец и график, в 1910—1913 гг. училась в художественной школе Ф. И. Рерберга, в 1913—1917 гг. занималась в студии И. И. Машкова. Жена Г. М. Блюменфельда (с 1915 г.).

[Орел,]
29 янв[аря] 1916 г.

[...] Писала мне Шехтель, что Лев Федорыч [12] будет проситься, чтобы его назначили в Орел. У них производство 1-го февраля [13]. [...]

За все время буквально ни одной живой души. [...] Вот это есть то, что действительно можно назвать одиночеством, чего я никогда не чувствовал; если не общение, то мог заниматься живописью, а здесь??? [...]

[12] Жегин (Шехтель), Лев Федорович (1892—1969), сын Ф. О. Шехтеля, художник, теоретик искусства, участник группы «Искусство — жизнь» («Маковец»); брат В. Ф. Шехтель.

[13] См. письмо А. А. Осмеркина к Г. М. Блюменфельду от февраля 1916 г. (наст. изд., с. 74).

[Орел,
февраль 1916 г.]

Анастасия Ивановна!
Вот что я «нытик», как твои или мои, все это неправда. Жить в такой обстановке, как я, и находить свои радости. Спать в какой-то «свидригайловской» комнате, как моя, [...] и не замечать, что от сырости желтые цветы на обоях стали зелеными, что пахнет кислыми щами, что у хозяйки пискливый и противный голос, что за деревянной перегородкой ревут дети, и что я не Александр Ал-вич, а «314» номер...! и быть поистине «философом». Встречаться с людьми, с которыми тебе покажется, что более «одиноким» быть нельзя. Быть оторванным от всего, чем жил, и не унывать. Я искренно советую твоему философу поступить на военную службу и побыть в строю столько времени, как я. Сейчас я уже старый солдат, на занятиях не бываю, сижу в своей комнате и кой-что черчу и рисую для батальона. Живу, как некоторые говорят, что «так и бригадный не живет»! [...] Относительно выставки, должно быть, М-м Блюменфельд не успела, ее муж серьезно заболел. Сейчас он из санатории финляндской едет в Крым. Хочу увидеть его проездом через Орел. Вот его я считаю исключительно интересным из целого калейдоскопа прошедших передо мною людей. [...]

Принят здесь в некоторых домах. Ну Бог с ними, не хочу много говорить. У меня здесь есть одна поклонница, очень интересная (наружность), глядит иногда портретом, но глупа, хотя и страстная поклонница Северянина. [...] Сильно завидую тебе, что можешь бродить по Кремлю, а я все по Оке. [...]

[Орел,
февраль — март (?) 1916 г.]

[...] В команде жизнь идет по уставам со строгим соблюдением воинской дисциплины. Утомило меня. Хочется хоть относительной свободы и самостоятельности. Если ты имеешь возможность устроить меня на Западном фронте, то я буду очень рад. Маршировать с сентября не зная конца, это ужасно. В команду разведчиков, куда угодно. Бог с ними, с золотыми погонами. [...] На фронте, может быть, я найду для себя более полезное применение. Письмо написано под настроение. Завтра будет другое настроение, не знаю. [...]

[Орел,
март — апрель (?) 1916 г.]

[...] В прошлом письме, не знаю получила ли, я просил устроить на Западном, теперь в Александровское. Мечусь, не знаю, что делать. [...] Напиши о постановке интермедий Михаила Михайловича, очень интересно; прочел в газете объявление о выставке «Современной живописи» [14], должно быть любопытной.

[14] Речь идет, видимо, о «Выставке современной русской живописи», состоявшейся в Петрограде 3—19 апреля 1916 г., в которой принимали участие И. И. Машков (показавший 69 картин), П. П. Кончаловский (представленный 28 вещами), М. З. Шагал (62 работы), Н. И. Альтман, А. И. Мильман, А. В. Лентулов, В. В. Рождественский и др.

[Орел,
начало апреля 1916 г.]

[...] Окружен будущими неблагородными «благородиями». Живем по воинским уставам. Подпрапорщик-фельдфебель приказал мне открыть при нем корзину для того, чтобы узнать, не находятся ли у меня какие-нибудь книги без подписи начальника команды. Увидел у меня случайно попавший каталог какой-то выставки; сколько я его ни убеждал, он взял его на просмотр командиру. Все требует образцово. В мае будет экзамен. Если не попаду в мае, то

в июне, да в училище 4 месяца. За это время из меня выйдет не прапорщик, а какой-нибудь, вроде нашего, сверхсрочный подпрапорщик или, как их солдаты называют, «шкуры». Они служат по 10 лет и отличаются своей строгостью, самый страшный чин для рядового. Ни о чем не могу писать, как о команде, о дисциплинарном, полевом, гарнизонном и еще каком-нибудь уставе.

Пасха приближается. Ты, наверное, будешь в Кремле на заутрене. Я был сегодня у моих знакомых и выпачкал руки в краску для яиц. Мне очень приятно, сразу почувствовал приближение праздника. Поздравляю тебя, дорогая, и Михаила Михайловича.

Устал за день, клонит ко сну. Хорошо хотя бы услышать во сне малиновый звон. [...]

[г. Чугуев, Харьковской губ.,
конец января 1917 г.]

[...] Прошло уж два месяца за время моего пребывания в училище. Наш прием уж на положении старших юнкеров. Производство через 2 месяца, т. е. к 1-му апреля. [...]

Я решил по производству ехать в родную Москву. Многие очень неохотно берут, из-за близости начальства, требований и очень скорой отсылки на фронт. Но я уж больше не могу, дорогая, скитаться по каким-то дырам. [...] Я мечтаю, если будет возможность, попасть во Францию. Говорят, что в Москве будут формировать части. Фронт, на котором, я убежден, все решится. [...]

## Из писем к Г. М. Блюменфельду

Печатается по подлинникам, хранящимся у дочери Г. М. Блюменфельда И. А. Евстафьевой. Публикуется впервые.

[Орел,
февраль 1916 г.]

[...] Я сейчас у Нины Федоровны [1]. Вот радость, что встретил. Больше всего меня утомила эта среда. О ней писать не буду, многое Вам уже знакомо. [...]

Обучаюсь в гусарских казармах. Громадное 3-х этажное здание, наполненное в каждой казарме в два этажа нарами, фасадом напоминает тюрьму. Полное небытие. После всего этого, о чем я Вам уже писал (жаль, что не получали) вдруг неожиданно встретил Нину Федоровну. Был у ней, она пишет натюрморт (жестяной кувшин, белые лилии, книги). Вдруг сразу вспомнил наших дорогих общих знакомых Сезанна, Дерена... Бывали минуты, когда мне казалось, что они умерли. А теперь снова вера, что увижу их, а нет, так найду новых, которые будут еще дороже. Что ж, переживем все эти испытания, главное, не потерять себя. Первое время было очень тяжело, потом я начал как-то даже поэтизировать все. Необычайность моего положения меня увлекала, но теперь, когда я уже себя чувствую старым солдатом, меня очень утомляет это однообразие изо дня в день. Ван-Гоговская прогулка. Я не унываю. Имею подобающий бодрый солдатский молодцеватый вид. Получил от В. Шехтель письмо, она пишет, что приезжал в отпуск Фриденсон и слег у них в архитектурном госпитале. Лев Федоров[ич] [2] произведен в прапоры, командирован в Ярославль, собирался сюда, но не удалось. У меня какая-то душевная потребность видеть Вас, дорогой. Ведь мы с Вами за это время прожили целую жизнь. Вспоминая Вас, я очень беспокоился, боялся, что Вас охватит «тихий ужас».

[1] А. (Н.) Ф. Сафронова была уроженкой Орловской губ. и приезжала в Орел к родственникам.

[2] Л. Ф. Жегин.

Но слава богу, за Вас рад. Теперь бы только поправиться Вам бы. Пишите мне о себе. Я никогда не писал писем и не умею. Начал только на военной службе.

Главное, как бы нам увидеться. За все это время, конечно, карандаша в руки не брал. Видел очень много. Собирается какой-то очень большой багаж. Боюсь, чтобы с ним не поступили, как теперь, ввиду долгой залежанности реквизировали, но хорошо, что он походный, всегда со мной. Ношу усы, что придает мне еще более воинский вид, как-нибудь пришлю снимок [...]

Целую крепко.
Ваш А. О.

[Орел,
лето 1916 г.]

Дорогой Генрих Матвеевич!
Как досадно, что мы не смогли тогда с Вами встретиться. А теперь, как никогда, является желание увидеть Вас, дорогой. Очень часто порывался писать, но все это недостаточно, да и не умею я складно расписывать. То ли дело поболтать, как умеем с Вами. Последнее время я зажил. Мне поручили кой-что нарисовать для полка. Антонина Федоровна писала мертвую натуру, а я у нее аэропланы всех воюющих, один она сделала. Сотворили в час, а отдыхал я после этого 3 дня. Урывками писал с ней портрет, потом от себя итальянский пейзаж. Все это, конечно, недостаточно серьезно, да и необходимых условий для этого нет. Боже, как бы хотелось, ну хоть с месяц, да как следует. Теперь рисуешь опять для полка баталии с казаками, немцами... Зато не посещаешь строевых занятий и целыми днями торчишь в городе или у Сафроновых, очень милые люди, если б не они, то не знал бы куда деваться от вкусных щей, земляков, лагерей...

Даже пейзаж с палатками, которым я так восторгаюсь и надоел А. Ф., утомил меня. Вечером хохотали с Ниной Федоровной от моего рассказа о пейзаже Руссо с обезьянами, так же, как хохотали когда-то с Вами от «флейцованья» картин. Все-таки для меня совсем невозможно уйти в военную службу, забыв о всем остальном и о живописи. Служба отнимает все время и в корне старается перевоспитать все вкусы и привычки.

Попробовал чуточку пописать красками и уже совсем расстроился. Чтобы быть снова строевым солдатом. Вот главным образом от всего этого бывает особенно тяжело.

Радуешься, когда есть возможность иметь дело с красками, писать аэропланы, копировать с открыток пейзажи Жуковского для командира. Вот и теперь собираюсь писать. Увидев мои баталии, заказал мне пейзаж.

Предстоит опять ехать в Александровское Военное к 28 сентября. Прошлый раз я не попал по конкурсу аттестатов, теперь снова приглашают. Там теперь 6 месяцев! Еще чего доброго выйдет «художник по батальной живописи А. А. О[смеркин]». Баталию пока не тянет, а иногда сильно подмывает картину с солдатами — купаются, едят, пейзажи лагерей, биваки...

Ант[онина] Федор[овна] очень много успела сделать за это время и шагнула вперед. А я жду, когда смогу не шагать, а бежать, чтобы вернуть [нрзб.— *Сост.*]

Целую крепко.

Преданный Вам
А. Осмеркин

## Из писем к Е. Т. Барковой

9-го сен[тября] 920 г.
Москва

[...] Скоро откроется интересная выставка, где будут барбизонцы, Коро, Руссо, Добиньи, Диаз, Курбе, Делакруа...[1] Может быть, возобновится «Мир искусств» [2]. При таком положении с продажей я едва ли, а то и наверное, ничего не выставлю. Об этом, правда, я нисколько не жалею. Хочу попросить у Равделя [3] отдельную мастерскую, чтобы там работать, тогда я сумею доставать модели. Об этом я очень мечтаю. [...]

[Москва,
6(?) мая 1922 г.]

[...] Был в «Вхутемасе». Все мои питомцы очень неохотно хотят со мной расстаться [4]. Если б были мастерские свободные, то, наверное, многие мастерские вроде Штеренберга [5] и других давным-давно сдохли. Оттуда пошел к Петру Петровичу [6], с ним и с Арисом [7] пошли к обедне в Грузин[ы] (храмовой праздник св. Георгия) [8]. Пел синодальный хор (муз. Кастальского и Рахманинова) и Розов [9]. Знаешь, Катюшка, я не ожидал такого большого впечатления. Это было настоящее искусство, освященное религиозным пафосом. Просидел у П. П. К. до 2-х ч. Очень огорчен, что за 25 лет такого большого труда пишут о нем разные Ветровы!! Так себе заметочку, в которой не видишь, какое же отношение к нему. В то время, когда постановке в Еврейском театре, Альтману посвящено четыре страницы [10]. Словом, после твоего отъезда болтался целый день, как бездомная собака. [...] Собираюсь энергично приступить к работе, чтоб к твоему возвращению встретить тебя достойно своими новыми произведениями. Больше всего мечтаю написать тебя.

[Москва,
9 мая 1922 г.]

Все эти три дня были посвящены терке красок на машине у П. П. Кончаловского. Я, Василий Михайлович [11] и Первухин [12]. Мне досталось тубов 30. Завтра будем тереть св[етлый] кадмий (16 лимонов [13] фунт). Вчера были на концерте Шаляпина. Позировал вовсю. Несмотря на все большие качества, есть что-то от цыганщины. Не строго, а главное, не очень большой вкус, что-то есть от живописи Коровина. Но в общем получил громадное удовольствие. [...] Спешу сейчас пойти в театр на «Рогоносца» у Мейерхольда. Говорят, изумительный там Ильинский, на нем весь спектакль [14]. [...]

[Москва,
11 мая 1922 г.]

[...] Пейзажа не пишу из-за погоды. [...]Зелень необычайная от дождей. Цвет такой чистый и ясный, только неприятна во всем разлитая холодная северная синева. [...] Здесь в Москве я бы использовал мастерскую и выполнил некоторые свои замыслы. Начал бы с Нины [15]. [...] Заходил к ней, чтобы пойти посмотреть Варю [16] в «Погибшей девчонке» в Аквариуме. Театр был пуст от скверной погоды, но зато я ее смотрел с большим удовольствием.

Печатается по подлинникам, хранящимся у адресата. Публикуется впервые.

1 Эта выставка вызвала интерес и у других «бубновалетцев». Как свидетельствует П. П. Муратов, «выставка барбизонцев в Москве осенью 1920 года была радостным событием для П. Кончаловского» (*Муратов П. П.* Живопись Кончаловского. М., 1923, с. 79).

2 Лидер этого нового московского «бубнововалетского» «Мира искусства» И. И. Машков вспоминал об этом так: «В 1920 г. у наиболее талантливых художников явилось желание организовать общество. Я в этот момент был председателем Московского комитета художников «Мира искусства». [...] Не выдумывая новых названий, а используя наиболее популярное и авторитетное общество художников «Мира искусства», мы решили в Москве это общество расширить, вобрав в него все наилучшее из всех направлений художников [...]» (*Машков И. И.* Автобиография.— В кн.: Советские художники. Т. 1. Живописцы и графики. [Автобиографии]. М., 1937, с. 195). Первая выставка этого нового «Мира искусства» состоялась в октябре — ноябре 1921 г. А. А. Осмеркин показал на ней два пейзажа и натюрморт.

3 Е. В. Равдель до 1923 г. был ректором Вхутемаса.

4 Имеется в виду переход студентов с основного отделения, где преподавал А. А. Осмеркин, в специальные мастерские. В последующем 1923 году студенты второго курса основного отделения живописного факультета ходатайствовали о предоставлении А. А. Осмеркину специальной мастерской — см. об этом в разделе «Документы общественно-педагогической деятельности А. А. Осмеркина» (наст. изд., с. 145).

5 Д. П. Штеренберг руководил на живописном факультете Вхутемаса специальной мастерской.

6 П. П. Кончаловский.

7 А. В. Лентулов.

8 Церковь св. Георгия на Б. Грузинской улице.

9 Розов, Константин Васильевич (1874—1923), архидиакон.

10 Вероятно, речь идет о статье: *Ветров А.* [*Аркин Д.*]. Кончаловский (выставка его работ).— «Экран», 1922, 25 апреля, № 30, с. 9. В том же номере журнала «Экран» (№ 30 за 1922 г.) имеются отзывы на работу Н. И. Альтмана по оформлению спектакля «Уриэль Акоста» в Государственном еврейском камерном театре (постановка А. Гранов-

Е. М. Пионткевич, А. А. Осмеркин, Е. Т. Баркова и В. В. Михайлов в Парке культуры и отдыха в Москве. 2-я половина 1920-х гг.

[...] Последняя моя вещь с Рембрандтовым светом двигается вперед. Пишу «старуху» [17]. Задача никем еще не ставилась из моих современников и друзей. Я чувствую, что как художник я крепну. [...] Многие собираются за границу. Петр Петрович уезжает с Художественным театром на год [18]. Потом Синезубов [19]. [...] Вот, может быть, и мы с тобой проедемся. К тому времени ты совсем поправишься, я напишу много вещей и картину. [...] Главное Париж и Италия. [...]

[Москва,]
20 июня 1923 г.

Я целые дни провожу на выставке [20]. Изматывает меня сильно. Ты ведь знаешь [...], как я терпеть не могу канцелярий. Все уже оформлено, остается только заполучить подпись председателя Г. В. К. [...] Потом пойдет волынка насчет лесов и прочего. Все усилия сейчас прилагаю, чтобы выбиться из того тупика, в который мы попали. Для этого я организовал коллектив и зарегистрировал на «бирже труда», и буду брать заказы. Потом открою мастерскую для подготовки во Вхутемас [21]. [...]

Бываю только в «Энтузиасте» [22], где встречаю знакомых. [...]

Пишу в ожидании приема в кабинете нач[альника] строит[ельного] отдела.

27 7 1923 г.
Москва

[...] Сейчас нахожусь в чертежной с.-х. выставки, получил еще один заказ на раскраску киосков печати (сейчас буду составлять смету), и еще есть предложение на плакат.

Исаак [23] обещал устроить свидание мне со Шлуглейтом [24]

ского, 1922 г.): *Марголин С.* Два еврейских театра («Уриэль Акоста» и «Гадибук»); *Геронский.* Первое впечатление; *Ветров А.* Работа Альтмана.

11 В. М. Новожилов (1885—1961), художник, живописец, участвовал в «Выставке картин, организованной РОКК» (1924), выставках «Московские живописцы», «Бытие» (1926), «Крыло»; был действительным членом ОМХа (основная группа).

12 Первухин, Александр Николаевич (р. 1898 г.), живописец, был впоследствии действительным членом ОМХа.

13 Т. е. миллионов.

14 Спектакль «Великодушный рогоносец» (пьеса Ф. Кроммелинка) в постановке Вольной мастерской В. Э. Мейерхольда при Государственных высших театральных мастерских. Премьера состоялась 25 апреля 1922 г. И. В. Ильинский играл в спектакле роль Брюно.

15 Алексеева-Месхиева, Нина Владимировна.

16 Алексеева-Месхиева, Варвара Владимировна (р. 1898 г.), актриса.

17 «Старуха» («Прачка») — ныне в ГРМ.

18 В 1922—1923 гг. П. П. Кончаловский за границу не ездил. В 1924—1925 гг. он совершил поездку в Италию и во Францию, пробыв там в общей сложности около года.

19 Синезубов, Николай Владимирович (1891—1948), живописец. В 1922—1923 гг. был командирован в Германию.— См.: Автопортрет в русском и советском искусстве. Каталог выставки. М., 1977, с. 35.

20 Имеется в виду Всероссийская сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка в Москве, на которой работал А. А. Осмеркин.

21 Никаких сведений о том, что эта мастерская была открыта, не имеется.

22 «Странствующий энтузиаст» — литературно-артистическое кафе, организатором которого был Б. Пронин.

23 И. М. Рабинович.

24 Шлуглейт, Мориц Миронович (1883—1931), антрепренер, театральный деятель, издатель.

(театр Корш). Закидываю удочку в Малый театр через И. Э. Грабаря.

Словом, живу с записной книжкой, и часами на ногах и в трамвае.

К исполнению нигде еще не приступил, так как, несмотря на нотариальные договоры, гербовые сборы, говорят «зайдите завтра». [...]

[Ленинград,
16 октября 1932 г.]

Пишу из музея. Как быть с Академией, посоветуй? [25] [...] Написал два пейзажа. Нравится мне очень здесь. Один из них, лучший, я подарю тебе. Вот только [все] меняется, все зыбко. Туманы, дожди. Это и придает особую красоту. Беспокоюсь о Васе [26]. Много о нем думал. Эх, как бы его таланту мое теперешнее благоразумие при новых впечатлени[ях] от города, музеев. Художник не может жить только на «Ляпинке» [27]. Писал на открытом балконе Аничков мост. Прозяб очень. Добиваюсь разрешения писать из окон.[...]

[Ленинград,
15—20 января 1933 г.]

[...] Я совсем запрепопрофессоровался. Хожу, как Залеман [28], каждый день и не знаю совсем, что делается на белом свете. Москва уж, кажется, что это было в далеком выпивательном детстве. Реввоенсовет определенно начинаю завтра [29], т. е. 16 января с[его] 33 г. Композиция и комбинации. Очень «интерес большой имею». Кланяюсь Васе. Собираюсь писать в той же мастерской, где преподаю; чуть отгородил ширмами. Хоть и страшно, но ничего не поделаешь. Если на сей раз пронесет, надолго отобьет желание еще соваться. И буду после писать, что вздумается, как птица запою. Не писал еще долго из-за света. Темень и мрак питербурхский. Вот по этому поводу я задал недоуменный вопрос И. И. Бродскому [30]: «Как вы пишете?» — «При электричестве». (Я): «Ну, а как пейзажи?» (Бр.): «Тоже при электричестве». (Я): «То-то в них мало природы, времени дня, запаха» (нюхаю). Бродский отвечает: «А ведь Рембрандт тоже писал при электричестве». Точка... Или он мне говорит: «Что это Вы все цвет, да цвет. Это было все до постановления ЦК». Но нужно отдать ему справедливость — гостеприимный хозяин. [...] Теперь я живу в одной комнате, только деликатная фанера, и то не доверху, отделяет меня от Дмитрия Ник. Кардовского [31]. Вместе обедаем, вместе топим печку. Вот сегодня я проснулся (как всегда еще темно), а Д. Н. накалывает лучинку. [...] Пьем вместе чай, варим картошку, и я с интересом слушаю, как в старину живали профессорские деды. [...] Приятнейший человек. Вася, небось, улыбается и говорит: «В собутыльники никуда не годен». [...]

[...] Недавно провел весь день в Astoria с Исааком Рабиновичем (ставит в Мариинском трилогию Вагнера) [32]. Очень увлечен работой, как настоящий художник. Встретил Пашу Радимова [33]. Готовится к персональной выставке [...] Но мы с ним предварительно были у «marchand'ки» Добычиной [34]. Она с расплатой художникам придерживается «буржуазно-парижских» приемов. Вот, замаливая свои грехи, и меня пригласила. Были там Исаак Бродский, Пашка и я. Одетый, заснул в богатом доме современного Давида. На другой

25 В это время А. А. Осмеркин вел переговоры о преподавании в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры при новообразуемой Всероссийской Академии художеств. (См. также письмо к отцу от октября 1932 г.— Наст. изд., с. 80; письмо А. А. Осмеркина в Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры от 25 августа 1932 г.— Наст. изд., с. 150).

26 Михайлов, Василий Васильевич (1898—1940), художник, близкий друг А. А. Осмеркина; был членом ОМХ. В 1936—1937 гг. вместе с А. А. Осмеркиным работал над эскизами костюмов к Пушкинскому спектаклю («Сцены из рыцарских времен», «Моцарт и Сальери», «Русалка») в Большом Драматическом театре им. А. М. Горького в Ленинграде.

27 То есть вести богемный образ жизни. «Ляпинка» — общежитие, которым пользовались неимущие студенты университета и ученики Московского училища живописи, ваяния и зодчества.

28 Залеман, Гуго Романович (1859—1919), профессор скульптурного отделения Академии художеств в Петербурге.

29 Речь идет о картине «Агиттеатр ПУРа на фронте», над которой А. А. Осмеркин работал по заказу Реввоенсовета Республики.

30 Бродский, Исаак Израилевич (1884—1939), живописец, график. Преподавал в Институте живописи, скульптуры и архитектуры ВАХ. В 1934 г. возглавил Академию.

31 Кардовский, Дмитрий Николаевич (1866—1943), график и живописец, видный педагог и теоретик художественного образования. С осени 1920 по 1930 г. преподавал во Вхутемасе (Вхутеине) в Москве. Был зачислен на должность профессора Института живописи, скульптуры и архитектуры ВАХ 1 января 1933 г. и работал до лета 1934 г.

32 Гос. Академический театр оперы и балета в Ленинграде, ныне им. С. М. Кирова (б. Мариинский), предпринимал постановку тетралогии Р. Вагнера «Кольцо нибелунга» («Золото Рейна», «Валь-

день картину не писал, а только преподавал. Картину пишу. [...] Если б не заказ, сколько вещей бы написал. Но, это последний. Подумываю о персональной выставке, в чем очень меня убеждает Куприн. За Кончаловским будет Радимов, Лентулов, Кузнецов, Машков, Н. М. Григорьев, он. Пишет, что в этот список мне обязательно включиться [35]. [...]

[Ленинград,
18 и 22 марта 1933 г.]

[...] Сегодня я пришел из мастерской, целый день проработав. Как ты знаешь, я пишу свою картину в мастерской, там же, где преподаю. Это, как ты понимаешь, очень трудно. Ну еще ничего таким картинщикам, как Брюллов или уж Репин (в его бывш[ей] мастерской я и работаю). Словом, нужно силы и напряжения, сосредоточенности и пр. Ведь по существу, как ты знаешь, я не драматург, а скорее созерцатель, лирик и пр.[36] [...]

[...] Картина очень сложна, чем дальше, больше видишь. Никак не могу найти для китайчонка лет 9—10 натуру. В течение 3-х мес[яцев] обещали заплатить в Русском музее, а сегодня просто отказали в покупке. [...[ 23-го буду на банкете по поводу 40-летия пейзажиста Рылова [37]. Не удержусь, пойду. Ничего не поделаешь, имею слабость к «свету», «балам» и пр. [...] Весь поглощен и спешу с картиной— сложно «Как явление трактора народу». [...]

[Ленинград,]
12 окт[ября] [1]933 г.

Сижу в одиночестве в «Золотом Якоре». Признаюсь, что полюбил это занятие. [...] Под вой скрипок и шум кабака всплывают дорогие воспоминания. А за окном «ветер печально воет», прибывает вода в Неве. Поднялась вода до уровня скамеек каменных перед сфинксами. [...] Говорят, что на Фонтанке выплыла из берегов. Словом: «Над омраченным Петроградом дышал ноябрь осенним хладом...». А я здесь сижу [...] и думаю о [двух] городах, о своей раздвоенности, о своем поколении, рожденном на грани двух эпох [...]

[Ленинград,
середина 1930-х гг.]

[...] Я ведь «архивный юноша». [...] У меня к тебе взаимная просьба о моих письмах. Ведь в них весь я. Вот только «стиль». [...]

Мне б очень хотелось бы написать семейный портрет Муси [38]. Хорошо бы обнаженную Ирину [39]. Чем привлекателен еще сей град, это прекрасными женщинами и моими друзьями. [...] Написать бы еще хотелось бы Лидочку Щуко [40]. Потом у меня еще есть приятельница Ольга Ник. Гильдебран[дт] [41] (жена Юр. Юркуна) [42]. Словом, тянет на женский портрет. Хоть ты меня и считаешь «мужским» [портретистом], а меня это очень притягивает. Да еще детей. Нужно только не связывать себя «Всеко[. .]художником». [...]

кирия», «Зигфрид», «Гибель богов»). Был осуществлен лишь один спектакль — опера (музыкальная драма) «Золото Рейна» (дирижер В. Дранишников, режиссер С. Радлов, художник И. Рабинович); премьера состоялась 19 февраля 1933 г.

33 Радимов, Павел Александрович (1887—1967), живописец и поэт, один из основателей и руководящих деятелей АХРР.

34 Добычина, Надежда Евсеевна (1884—1949), организатор «Художественного бюро» («Художественное бюро Н. Е. Добычиной») в Петербурге (1910—1919), которое занималось устройством выставок и продажей произведений художников. В советское время работала в Русском музее.

35 «Вам следует *обязательно* включиться в этот список и тоже устроить свою выставку. Я *уверен* в ее успехе. *Успех гарантирован.* Приезжайте и договоритесь с правлением Всекохудожника». (Письмо А. В. Куприна А. А. Осмеркину от 16 января 1933 г.— Архив А. А. Осмеркина).

36 Ср. со словами А. М. Эфроса в статье «Вчера, сегодня, завтра» («Искусство», 1933, № 6.— Наст. изд., с. 174).

37 Чествование А. А. Рылова в связи с 40-летием его участия на выставках состоялось в марте 1933 г. в помещении ЛОССХ в здании б. Общины художников на Б. Пушкарской улице (см.: *Рылов А. А.* Воспоминания. Л., 1960, с. 206).

38 Малаховская (рожд. Тернавцева), Мария Валентиновна (1904—1948), жена художника Б. Б. Малаховского, близкий друг А. А. Осмеркина. Очевидно, А. А. Осмеркин хотел написать ее с детьми — Катей и Валей (Дмитрием).

39 Щеголева (рожд. Тернавцева), Ирина Валентиновна, сестра М. В. Малаховской, впоследствии — жена Н. И. Альтмана.

40 Щуко, Лидия Николаевна, приятельница М. В. Малаховской и И. В. Щеголевой.

41 Гильдебрандт, Ольга Николаевна (р. 1901 г.), художница, актриса, участница группы «Тринадцать».

42 Юркун, Юрий Иванович (1880—1937), писатель.

А. А. и А. П. Осмеркины. Фото Г. Клуциса. Около 1925—1927

## Из писем к А. П. Осмеркину

Печатается по оригиналам, хранящимся в архиве А. А. Осмеркина. Публикуется впервые.

[Ленинград, около 26 сентября 1932 г.]

Дорогой!
Не только наше О[бщест]во [1], а также и АХР и пролетарские объединения сливается в одно О[бщест]во. Этим постановлением [2] отнимается приоритет одних и их гегемония. В идеологическом отношении это акт признания со стороны партии. Как сумеем организоваться, зависит от нас. [...] У нас теперь не будет самостоятельного издания «ОМХ» ввиду слияния всех худ[ожественных] обществ в один союз советских художников.

[1] Общество московских художников (ОМХ).

[2] Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций».

[Ленинград, октябрь 1932 г.]

[...] Мне предлагают работать в Ленинградской Академии. [...] В последнюю минуту раздумал. [...] Не знаю, может зря отказался. В смятении. Сейчас работаю в Ленинграде, пишу для нашего издательства (ликвидирующего[ся]) пейзажи города. Написал три, еще нужно три, заработаю с тем, чтобы поработать над картиной для Красной Армии [3] [...]

[3] «Агиттеатр ПУРа на фронте».

## Из писем к Е. К. Гальпериной

Печатаются по подлинникам, хранящимся у адресата. Письмо от 21/22 октября (или ноября?) 1937 г. находится у Е. Т. Барковой. Письма публикуются впервые.

[Ленинград, 17 июня 1927 г.]

[...] Был [...] в Зимнем, Эрмитаже, после долгой процедуры получил разрешение [1]. Я подавлен фантастическим. Только не в солнечный день [—тогда] Питер становится обычным городом, но в серый туманный день все превращается в мираж. Это только можно выразить живописью.

За день устал сегодня, отыскивая всякую всячину — па-

[1] Речь идет о получении разрешения для работы в здании Зимнего дворца над картиной «Красная гвардия в Зимнем дворце» (1927, ныне в ГРМ). А. А. Осмеркин считал необходимым все

русину, гвозди и т. д. Сейчас 3-й час ночи. В большие окна, где я поселился, глядит белая ночь и виден купол Иса[а]кия]. Я поселился в палаццо (ей-богу!) Золотаревского [2] в 14 (четырнадцати!!) комнатах. Сейчас никого кроме прислуги [...] Меня все интересует как в незнакомом месте, вот я и прогуливаюсь, и рассматриваю библиотеку. [...] Живу я на Б. Морская, 48, кв. 2. Исидор Самойлович Золотаревский (мне) [...]

Уже 17-е июня.

элементы картины проработать на натуре.

[2] Золотаревский, Исидор Самойлович (? — 1961), скульптор.

[Ленинград, 25 июня 1927 г.]

[...] Если описать все мои хлопоты, хождения из дома Армии и Флота в отдел снабжения Ленинградского Военного округа, по всем этажам, оттуда в воинские части, порт, военные школы и в ГПУ (за винтовкой), то будет очень длинно и неинтересно. Вот, милая, как трудно с таким методом, как у меня, писать картину. Хлопот столько же, как какому-нибудь Эйзенштейну. Все сводится, словом, к тому, что я еще не приступил к писанию картины. Да еще на все это — с натурщиками, отдельными сторожами (ведь лестница в ведении Эрмитажа) требуется много денег. Какая «тяжелая индустрия» — картина. Естественно, что я беспокоюсь и не дождусь начала. А пока что дописываю один пейзаж на Мойке [3] — и все. Времени много ушло. [...]

Сейчас установилась прекрасная погода, писать хочется мучительно, где-нибудь, только поближе к настоящей природе, подальше от мостовых, тротуаров. Но все же я чувствую себя значительно лучше, спокойнее, чем в Москве. Я предоставлен самому себе. А там ты ведь немного знаешь мой «бедлам».Не завидую тебе, что ты в Москве летом. Здесь можно думать, мечтать, прогуливаться, а там, дальше Филиппова, Герцена [4] не уйдешь. [...]

Позвони [...] Аристарху Васильевичу Лентулову [...] и узнай насчет заказа Реввоенсовета [5], в каком он положении и что нужно мне передать. Еще не все, не затруднит ли тебя, я пришлю тебе денег купить кобальт средний фаб. Фридлендера у Аванцо и выслать мне [...] Кстати спроси у Лентулова на счет красок, когда? [...]

25-е (ого!!) июня 927
Ленинград, 3 часа
ночи. Туманно-зеленая ночь.

[3] Вероятно, «Мойка. Белая ночь» (1927, ныне в ГТГ).

[4] «Филиппов» — ресторан на Тверской (ныне ул. Горького); здесь пел цыганский хор. «Дом Герцена» — особняк на Тверском бульваре, в котором родился и жил А. И. Герцен. В 20-е годы здесь помещались литературные организации; в подвале дома был ресторан, где собиралась артистическая публика. См. стихотворение В. В. Маяковского «Дом Герцена», 1928 г.— Полн. собр., соч., т. 9, с. 183—186.

[5] Вероятнее всего, речь идет здесь об известном заказе Реввоенсовета к выставке, посвященной 10-летию РККА, открывшейся в Москве в феврале 1928 г. По этому заказу Осмеркин в 1928—1929 гг. работал над картиной «Коммунистическое пополнение девятнадцатого года» (см. «Каталог выставки картин и скульптуры Общества Московских Художников». М., 1929, с. 20), которая была показана впервые на упомянутой выставке ОМХа.

[Ленинград, конец июня 1927 г.]

[...] Только что из порта. Матросский костюм со всеми подробностями могу взять. Потом завтра утром будет готов подрамник. Одна высота чего стоит: четыре с $^1/_2$ аршина! Самому делается страшно. Да еще в такой короткий срок! У меня подъем перед такой задачей. Я увеличил согласно условию в два раза. Посуди, деточка, за это платят всего навсего только 700 руб[лей]. Я бы даром писал, если бы поспокойней и без спешки. Будет ли время, что мы будем работать как наши предки. Да, они были счастливые люди, я только им и завидую. Как не вспомнить мое любимое «Служенье муз не терпит суеты, прекрасное должно быть величаво»... А если, не дай бог, война, значит опять замолчат музы и будут грохотать пушки. Должно быть, очень я в жизни умаялся, или старею, что так хочу покоя и сосредоточенности — мастерской, кабинета. Не знаю. А может быть, просто здоровый инстинкт художника . [...]

[Ленинград,
30 июня 1927 г.]

[...] Два дня уже работаю во Дворце. [...]

Работаю я почти целый день. Так: к десяти в Зимний до 5 ч[асов], обедаю, отдыхаю, к 8-ми или 7-ми пейзаж до 11 [нрзб]. Вот почему в Петербурге не было живописцев, а графики. Очень трудный по цвету он, не красочный, а тональный (валеры). Только-только вхожу в цветовой образ его. Интересно очень. [...]

[Москва]
Воскресенье 16-го декабря [19]28 г.

[...] Был с утра в музее. Вспоминал тебя, представляя как ты одна без меня бродишь по Эрмитажу. Поклонись от меня Величайшим. [...]

Был у меня Гиз. Кроме «Пушкинских» отобрали у меня еще [6]. Все данные у меня разбогатеть. Значит, будущее лето за нами. Картину еще подвинул [7]. [...]

[Москва,
14 сентября 1929 г.]

[...] Во Вхутеине, в обществе [8] везде путаница, неразбериха и крупные неприятности. Какое-то взбаламученное море. [...] Сейчас только и мечтаю хоть о малейшей возможности писать. Все остальное только терзает. Пользуйся возможностью быть вдали от сутолоки[...] Наверное меня хватит, если так дальше пойдет, только до Рождества [9]. А там я только и мечтаю об отдыхе и лечении. [...]

[Знаменка (проездом),
31(?) декабря 1929 г.]

[...] Встретился с Петрицким [10]. Был у него, видел очень интересные работы (живопись и по театру, особенно костюмы). Ну что ж еще? Вид у меня настолько подозрителен, что в пути [у] меня спрашивали документы. Совсем из другой планеты. Да, в этих местах давно не был. «Родные места, но не милые» [11]. Жду встречи с отцом. [...] Прочел книгу с большим интересом о Гете «Великий язычник» [12]. [...]

[Кировоград (б. Елисаветград),
8 января 1930 г.]

[...] Захотелось начать с Кавказа тридцатые годы [13]. Провинция мрачна. Думал работать, но условия изменились, а я еще не взял сдуру мольберта. Все же хочу начать. Главное, я стал совершенно спокоен, читаю с восторгом «Леса и горы» Печерского [14]. Беспокоят только мысли о Москве. Там слишком беспокойно, здесь слишком тихо. Вот на Кавказе хорошо [...]

[Кировоград,
16 января 1930 г.]

[...] Хотел написать здесь литейный цех, но опять «пошла писать губерния», как тогда в Тифлисе [15]. Сегодня еще раз пойду, если не выгорит и будут тормозить, плюну [16]. Подкормился, поспал всласть здесь, вот и все. И стало ясно, что в Москве родней и лучше, чем в глухой, темной провинции. Здесь печально и мрачно. Природа тоже уныла, погода — слякоть. Появились снова те же ощущения, как в юности — скорей бы вырваться отсюда. Приеду в Моск-

[6] Речь идет о представителях Государственного издательства, отбиравших работы для воспроизведения в печати. «Пушкинские» — пейзажи пушкинских мест, выполненные летом 1928 г.

[7] В декабре 1928 г. А. А. Осмеркин мог работать над картиной «Коммунистическое пополнение девятнадцатого года», 1928—1929 (дата окончания картины), ныне в ГТГ.

[8] Общество московских художников (ОМХ).

[9] В конце декабря 1929 г. Осмеркин уехал на родину, а в феврале, по возвращении, ушел из Вхутеина (см.: «Хроника жизни и творчества А. А. Осмеркина», 1929, и прим.). Заявление об освобождении от занимаемой должности он подавал еще до поездки, но его не хотели отпускать. (См.: ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 1, ед. хр. 1849, л. 1).

[10] Петрицкий, Анатолий Галактионович (1895—1964), видный деятель украинского искусства, театральный художник, живописец, график. В 1917—1918 гг. в Киеве работал с М. М. Бонч-Томашевским в т. н. «Доме интермедий»; в 1922—1924 гг. учился во Вхутемасе в Москве. Осмеркин посетил его, проезжая через Харьков, где Петрицкий жил с 1925 года.

[11] Слова из стихотворения Ф. И. Тютчева: «И так, опять увиделся я с вами, Места немилые, хоть и родные [...]».

[12] *Каррэ Ж.-М.* Великий язычник. Повесть жизни Гете. Пер. с франц. З. Шамуриной. М., 1930.

[13] Письмо написано на открытке с изображением башни царицы Тамары и реки Терек.

[14] Романы П. И. Мельникова-Печерского «В лесах» и «На горах».

[15] Подразумеваются организационные препятствия работе, мешав-

ву, все будет мило [...] Ничего еще не додумал, как быть со службой. Остается главная ставка на лето. Работать хочется как никогда [...]

[Украина, Лохвицкий район,
9 сентября 1931 г.]

Сталинска цукроварня
9-й Вересня
[...] Все было хорошо, я поправился, похорошел, но этот треклятый грипп меня совершенно испортил. Уборщица нашей комнаты говорит, что «Як побаче жiнка, злякаетця».
[...] Завтра хочу приступить к капитальной вещи. Опять лестница. [...] Тормозной завод очень тормозит и беспокоит [17]. Как я выйду, сам не знаю. О портрете пока еще и не собираюсь даже думать. Узнай у Хвойника [18], не прошла ли моя акварель? Если прошла, пришли мне на масло. В чем я очень сомневаюсь, что ее приобретут. Какая у вас погода? Здесь бывает холодновато. Я работаю на горе, на ветру, одеваю джемпер да еще пальто. Не знаю, что делать, чтобы не простуживаться. [...] Много всего замыслил. Предстоит еще военный заказ, меня не обойдут [19]. Об этом беспокоиться нечего, главное — исполнить под взятые авансы. Вся надежда, что отложат 1 ноября. В этом все спасенье. Ну, а как твоя работа, напиши подробно. Ты никогда не думала о повестях покойного Ивана Петровича Белкина.[20] А? До 37 года надо еще раз съездить в сельцо Михайловское. Вспомнил — захотелось. Осенью в Тригорском парке. Здесь не так желтеет, как у нас на севере. Нет «багреца и золота». [...]

[Украина, Лохвицкий район,
сентябрь 1931 г.]

[...] Помоги мне, чтобы я не отрывался от работы. Я ведь закален в боях, готов на какую угодно суровую жизнь, но только чтобы не умолкать и не «вкушать хладный сон»... Словом, я серьезно зарядился... [...] Надеюсь написать не банально индустрию. Главное — увлечен. Затея очень сложная и эффектная.[...]

Сейчас пришел с завода и «очень устал». Устал! Узнаешь знакомое слово? [21] Но не тем «холодным сном», а поработавши. Приятно устал. [...]

Больным прочел с интересом С. Цвейга Казанова, Стендаль, Толстой [22]. Много интересного. [...]

[Ленинград,
27 октября 1932 г.]

[...]Два дня задержался из-за белил. С большим трудом достал. Осталось два подрамка, которые использую. Тогда будет шесть сюжетов. Просят еще. Меня очень соблазняет остаться до торжественного открытия выставки с банкетом и прочее. Кроме того, очень интересно. Отобрали меньше, чем взяли в Москве [23]. Жаль, не могу добавить «В Зимнем». Музей Революции оформил в стену и не выдает. Дышится и работается здесь очень легко. Соблазняет меня очень Академия [24]. [...] Завтра сюда приезжает Жанна [25]. Вчера с Товием Н. [26] был на Утесове (весело!) [...]

[Ленинград,
конец октября 1932 г.]

[... ] Я написал пять пейзажей, завтра буду писать 6-й. Но у меня не хватит кобальту. Единственно, что могу сказать

шие А. А. Осмеркину во время поездки на Кавказ летом 1929 года.

[6] Картина «Литейный цех» была написана и экспонировалась на Третьей передвижной выставке, организованной сектором искусств Наркомпроса РСФСР в 1931 г.

[17] Речь идет об обязательствах перед «Всекохудожником», командировавшим А. А. Осмеркина на тормозной завод.

[18] Хвойник, Игнатий Ефимович, художественный критик, друг А. А. Осмеркина.

[19] А. А. Осмеркин говорит о заказе к художественной выставке «15 лет РККА». В марте 1932 г. с ним был заключен договор на картину «Агиттеатр ПУРа на фронте».

[20] Е. К. Гальперина выступала с художественным чтением.

[21] А. А. Осмеркин вспоминает рассказ А. П. Чехова «Попрыгунья», один из героев которого, художник Рябовский, неоднократно произносит: «Устал».

[22] *Цвейг, Стефан.* Три певца своей жизни. Казанова — Стендаль — Толстой.— *Цвейг С.* Собр. соч. 2-е изд. Т. VI. Л., 1929.

[23] Здесь, в следующем письме и в телеграмме от 14 ноября 1932 г. речь идет о юбилейной выставке «Художники РСФСР за 15 лет», которая в это время готовилась в Ленинграде в Русском музее (открылась 13 ноября). Судя по каталогу этой выставки, у А. А. Осмеркина было отобрано на нее 10 произведений.

[24] А. А. Осмеркину было предложено в это время занять место профессора в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры новообразованной Всероссийской Академии художеств.

[25] Каганская, Жанна Эдуардовна (1899—1977), искусствовед, была членом секретариата Юбилейной выставки «Художники РСФСР за 15 лет» и секретарем «исполнительной комиссии по жюри и организации республиканской выставки в Ленинграде» в Гос. Русском музее.

[26] Гржебин, Товий Наумович, административный деятель ОМХа, занимавшийся, в частности, издательскими вопросами.

о работе — они не лишены образа. Расписался. Поездка мне была необходима. Я думаю, что ее оправдал своими работами. Сюда приехало художников человек так с 50, тут «вся Москва»: художники, Жанна и т. д. Работают с утра до ночи. Сегодня жюрируют мои вещи. Не знаю, сколько возьмут, говорят, что не хватает площади. Весь низ Русского музея. [...]

[Телеграмма. Ленинград,
14 ноября 1932 г.]

Вернисаж. Продал три, Главлит сдаю семь. Славен, богат, счастлив, люблю.

[Ленинград,
10 декабря 1932 г.]

[...] Романтический период топки печей кончается [27]. Мне начинает надоедать. Много времени отнимает. Вот сегодня хотел пойти порисовать на Пушкарскую в бывш[ую] «Общину художников» [28]. Пришлось ждать доколе прогорит, а то весь жар в трубу. Оказывается, Явдоха [29] права, что без «макитр» не проживешь. [...] Вот видишь, и я о хозяйстве заговорил. «В деревне хочется столицы, в столице хочется глуши...» [30] [...]

Не забудь о своем подарке «Русские сказки» [31]. Закрой картинами мою библиотеку [...] В мастерской работа налаживается. Отношения замечательные. [...]

[Ленинград,
начало февраля 1933 г.
Из черновика неоконченного
неотправленного письма]

[...] У меня прекрасное настроение. Картина двигается [32]. Все данные, что будет удачна. У меня подъем. Живописный и духовный. Здорово я придумал, лечить и зализать свои раны. Я снова я. [...] У меня налажена работа. Модели, мольберт, мастерская и проч. Дальше сейчас по 12 февраля идут зачеты по 1-му семестру. К сожалению, этой работы тьма. Но я взялся за руководство кафедрой по живописи и должен довести. Давай обсудим. Я предлагаю следующее. Не прерывать здесь работы до 1 марта. Март в Москве. К 1-му апреля сдаю картину. Уезжаю на апрель, к маю приезжаю на вернисаж и банкет.[...]

[Ленинград,
около 21 февраля 1933 г.]

[...] Все время я был занят организацией своей персональной мастерской. Из той мастерской меня перевели в другую — бывшая репинская. Лучше трудно себе представить, но слишком много набилось у меня народу, отчего тесно. Я опять отгородился, и мне несвободно. Скорей бы заказ исполнить, но за эти дни я его усложнил в цвете и мало подвинул. Зато многое вырешил для успешного продвижения. Апрель весь пробуду в Москве. У меня стало уютно и тепло, чему способствовал очень мой «сожитель» Д. Н. Кардовский. Правда, красив! Не зря Врубель писал в одном из своих писем: «Красавец К[ардовски]й» [33]. А Репин писал с него Дон Жуана, Иуду и Магомета (!!!). Но главное — это исключительная деликатность. Дня два тому назад я занемог и не мог пойти на занятия. Он вскипятил чай, подал в постель, сходил за хлебом, у Парамонихи сварил макаро-

[27] См. письмо к Е. Т. Барковой от 15—20 января 1933 г. (наст. изд., с. 78).

[28] «Община художников» на Петроградской стороне существовала с 1908 по 1932 г. В нее входили художники разных направлений; ее деятельность была связана с деятельностью так называемого «Общества Куинджи» (см.: *Рылов А. А.* Воспоминания. Л., 1960, с. 196—199, 205—206; Памяти И. И. Бродского. Воспоминания, документы, письма. Л., 1959, с. 205). После постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. в помещении бывш. Общины на Большой Пушкарской размещался Ленинградский областной Союз советских художников до переезда его в помещение бывшего Общества поощрения художеств на ул. Герцена.

[29] См. воспоминания Е. Т. Барковой (наст. изд., с. 218).

[30] Из стихотворения И. Северянина.

[31] Сборник М. К. Азадовского: Русская сказка. Избранные мастера. Т. 1—2. М.— Л., «Academia», 1932.

[32] «Агиттеатр ПУРа на фронте» (1933, не сохранилась).

[33] Сестра М. А. Врубеля А. А. Врубель вспоминала, что М. А. Врубель восхищался внешностью Д. Н. Кардовского (*Врубель М. А.* Письма к сестре. Воспоминания о художнике А. А. Врубель. Отрывки из писем отца художника. Л., 1929, с. 36).

ны, достал масла... Я был очень тронут. Но тут же вечером его немало, наверное, удивил, пойдя на премьеру в Мариинский на «Золото Рейна» в декорациях Исаака Р[абиновича] [34].

[...] Я был за дня два на банкете в «Astoria» Исаака Бродского. Было шикарно, но и холодно, что символизировали птицы и лебеди из льда, украшавшие банкетный стол. Зато после официальной части в общем зале пили пиво, и я выступал, как «художник-фокстротчик» [35]. Сейчас второй час, иду спать, так как хожу на занятия к 9-ти, клонит ко сну, как вчера на Вагнере. [...]

Ночью дочитывал Петрова-Водкина «Пространство Эвклида». Неожиданно это литературный шедевр. II-я книга после «Хвалынска» [36] .Период описан до «Мира искусства». По реальным ощущениям выше, чем его трехцветная живопись и красные кони. Мне хочется работать, работать и работать. [...] Собираюсь написать договор на 4 пейзажа в б. Мастомх'е. Но опять маячит этот заказ. [...]

[34] См. прим. 32 к письмам А. А. Осмеркина к Е. Т. Барковой (наст. изд., с. 78—79).

[35] То есть танцевал.

[36] *Петров-Водкин К. С.* Хлыновск. Моя повесть. Л., 1930; *Петров-Водкин К. С.* Пространство Эвклида. Моя повесть. Кн. 2. Л., 1932 (вышла в свет в начале 1933 г.).

[Ленинград,
февраль (?) 1933 г.]

[...] Живу своим уединением и редко-редко, к сожалению, даже когда нужно, я не выбираюсь из своего острова. Чувствую себя физически очень неважно. Вот если недосплю, разгуляюсь, то уже нет мускульных сил писать картину. А так она идет, по-моему, очень хорошо. Вот хватит ли сил исполнить к сроку? Пока не знаю. Завтра выходной, надеюсь, многое сделать в тиши. Ведь, как знаешь сама, пишу почти что на площади [37]. Буду писать актеров и самое трудное — это небо. (Вот Трофимов [38] себе этого не может, наверное, представить). Как главное цветовое пятно всей картины, сообщающе[е] ей всю колористическую основу. [...]

[37] См. письмо к Е. Т. Барковой от 15—20 января 1933 г. (наст. изд., с. 78).

[38] В. К. Трофимов был членом жюри и экспозиционной комиссии Художественной выставки «15 лет РККА», для которой предназначалась картина «Агиттеатр ПУРа на фронте».

[Ленинград,
26 марта 1933 г.]

Около двенадцати на тихом острове, именуемом Васильевским. Жилище уединенного художника. Тридцатые годы XX века. Число 26, месяц март (!!!!) Работает над картиной для Реввоенсовета Республики с последним сроком 15 апреля (!!!!)

[...] Чувствую себя последнее время прескверно. Стараюсь лечь пораньше, чтобы больше пописать. Но вот уж неделя, как пребываю в этом унылом состоянии. Особенно. Образ жизни самый примерный, целый день работаю над картиной, преподаю даже мало. [...]

Был в «Доме ученых» на чествовании неугомонного, неутомимого юбиляра Алексея Ник[олаевича] Толстого. Гвоздем вечера был акт из «Заговора императрицы» — Распутин у цыган. [...] Меня как цыганофила вот уж второй раз приглашают их послушать, собираются в третий. Но я, как уже плакался тебе, не в силах, со своим «потухшим пламенем». Должно быть от своего обычного: «Весной я болен...» [...]

[Ленинград,
около 6 апреля 1933 г.]

[...] «То ли дело быть на месте, по Мясницкой разъезжать». Я в положении музыканта, которому уплатили деньги за то,

чтобы он сыграл «Патетическую сонату» Бетховена, но с условием таким: «Мне некогда, даю Вам столько-то минут, у меня нет времени.., а то не получите денег...» и т. д. Комиссия собирается быть к числу 10-15 апреля. Решил показать ей здесь, а дописывать в Москве. Все равно ведь пишу ее на перекрестке под шум [и] гам приходящих (меня ведь всегда любят посещать) в мастерской, где преподаю. Очень задерживает картину персонаж беспризорного китайчонка. А так, композиционно и цветово, вся вырешена, но много еще работы. Устал от нее. Да тут же под боками ученики, без белил, пишут черт знает чем. Сегодня отсыпал им своих, а то тошно глядеть. Сегодня меня пригласили в какую-то, как говорят, почетную комиссию, а я не выдержал и послал к черту [...] Кардовский сегодня уехал в Москву. [...] Тут приезжал Сашка Григорьев [39] ревизовать Академию[...]

[Ленинград,
7 апреля 1933 г.]

[...] Пока что все данные, выяснил [это] только сегодня, что «Агиттеатр в Дальневосточной» переплюнет «Коммунистическое пополнение». От этого еще пуще томлюсь. Жду комиссии, после приеду заканчивать к себе [...]

[Ленинград,
июнь 1933 г.]

[..] Одно только могу сказать, что до сих пор не имел никакой возможности заняться главным — живописью. Изо дня в день выматываюсь в Академии. Последние дни особенно. Приехала «с особыми полномочиями» из столичного города Москвы «комиссия» по проверке всего состава студентов и заодно и «прохфессоров». Состав: Пшибышевский (Н. К. П.), дир[ектор] Матвеев (скульптор), Бродский (скажи Тышлеру [40], что он устроил его просьбу), Кардовский, [нрзб.]. А меня нет. Считают недостаточно способным для «избиения младенцев». Даже не говорят о результатах. Только и узнал, что троих. Каких, держат в секрете, чтоб не разболтал студентам [41]. Одним словом, «тайны Мадридского двора» на Васильевском острове близ «свинтусов» [42]. Видишь, как меня все занимает, нервит и утомляет. Итак до 20-25. А белые ночи проплывают. Завтра обязательно буду грунтовать. (К ужасу забыл глицерин.) Подрамки есть. Беспокоюсь о белилах. Будешь во «Всеко», поинтересуйся. [... ]

Спасибо за фотографию для каталога. Какие мои вещи прислали с выставки. Нельзя же так писать: «4 ленинградских», когда у меня уже сорок. Какие? Какая девушка? Что и как? Крайне и ужасно меня беспокоит развеска. Моя судьба в руках вешателей. Локтей я не имею. Позвони, позаботься, Хвойнику. Какое настроение у Тышлера и пр. Я с своей стороны буду подписывать, если Лентулов, Куприн и «наши» дадут, то и я. Потом я не могу ни в коем случае против Александра Владимировича Григорьева, таких как он людей хороших мало, да и я очень дорожу друзьями [43].

Почтамт, Ленинград,
4 июля [19]33 г.

[...] Мне посчастливилось достать совершенно изумительную модель: во-первых, цыганку, «черную, черную... ну,

[39] Григорьев, Александр Владимирович (1891—1961), живописец, один из организаторов АХРР, был главным инспектором по ИЗО в Наркомпросе РСФСР.

[40] Тышлер, Александр Григорьевич (1898—1980), живописец, художник театра, график, скульптор.

[41] Видимо, о работе этой комиссии писал И. И. Бродский: «Вскоре была создана специальная комиссия, куда вошли Пшибышевский, Юон и я, которой поручено было пересмотреть состав педагогов и студентов Академии. По нашему предложению были уволены педагоги-формалисты. Мы провели чистку, лентяев и пачкунов исключили, многих студентов перевели на младшие курсы» (Памяти И. И. Бродского. Воспоминания, документы, письма, Л., 1959, с. 206). См. также *Беккер И. И., Бродский И. А., Исаков С. К.* Академия художеств. Исторический очерк. Л.— М., 1940. А. Т. Матвеев был директором ВАХ в 1932—1934 гг. Пшибышевский — зав. сектором искусств Наркомпроса.

[42] Сфинксы перед зданием Академии художеств.

[43] Речь идет здесь о выставке «Художники РСФСР за 15 лет» (1917—1932), которая открылась в Москве в залах Исторического

совсем черную!» (как ты читаешь из своего репертуара) [44]. Словом, этакую вещь пишу, ну, сказать, «цыганисто-гитаристую», чтоб была точно определена тема [45]. Интересно по замыслу и композиции. Увлечен так, что совсем не интересует суета вернисажей, банкетов. Даже такой удар, как с Реввоенсоветской выставкой [46], был не так значителен, и несмотря на все уговоры Кати и Васи [47] немедля выехать и бросить картину временно я не в состоянии. Я боюсь, что потом ее не сыщешь, пройдет запал и прочее. Захотелось, моя дорогая, сделать свою душевную, осмеркинскую вещь. Вот самая главная причина, потом из-[за] частой перемены погоды, дождей застопорились пейзажи.

[...] С осени официально открывается «Российская Академия художеств» и для начала уволили 9 преподавателей и с начала года 200 студентов [...]

Напиши, [...] как развешаны мои вещи на «штатской выставке». Начерти квадратики с обозначением, где какая висит. Если есть рецензии, собери. Признаться, когда я читал газеты о «военной» выставке, где ни разу я не был упомянут, я действительно пал духом, что она так не примечательна, что даже в перечислениях ее пропускают, но узнавши, что только потому, что она не экспонируется, я утешился. Не утешительна только материальная сторона [...] Может, написать мне письмо Климу Ворошилову. Посоветуйся с Хвойником, Лентуловым, как мне быть? [...]

музея 27 июня 1933 г. В отличие от другой юбилейной выставки («15 лет РККА», открывшейся в Москве 30 июня 1933 г.) Осмеркин называет ее «штатской». И. Е. Хвойник был генеральным секретарем выставкома этой выставки. Работы художников были размещены на ней «по основным стилевым направлениям», как говорилось в каталоге. Из сообщений печати того времени явствует, что в процессе подготовки экспозиции возникали некоторые конфликты между художниками и организаторами выставки.

[44] Рассказ Мопассана «Буатель».

[45] «Цыганка с гитарой», 1933, ныне в Кировском обл. художественном музее им. А. М. Горького.

[46] Неожиданно для А. А. Осмеркина его картина «Агиттеатр ПУРа на фронте» («Агиттеатр в Дальневосточной»), предназначавшаяся для Художественной выставки «15 лет РККА» («Реввоенсоветской», как он ее называл), была отклонена и не экспонировалась на этой выставке.

[47] Е. Т. Баркова и В. В. Михайлов.

[Ленинград,
июль 1933 г.]

[...] После твоего звонка спешу тебе написать. Главное: краски. Пересмотри и привези изумрудной зелени (флакона 3—4), поищи желтый марс, вермильон красный и из Le Franc [48] ультрамарин, vert émeraude и тюбов десять белил и во что бы то ни стало достань в художнике «Петроль» (нефть), если не достанешь, отлей скипидару, что на окне, и захвати Lac Copal Le Franc [...]

Вчера был в Петергофе, ездил в чудесный день на пароходе в море. Что и говорить!! Писать надо.

[...] Сегодня компоновал «Площадь декабристов» (Сенатскую, с «Медным всадником») [49].

[48] Известная французская фирма по производству красок.

[49] «Памятник Петру I в Ленинграде», ныне в Кировоградском обл. краеведческом музее.

[Ленинград,
25 октября 1933 г.]

[...] Был у Бенедикта Лившица [50], вспоминали старые древние «футуристические годы».

Был у Михаила Алексеича Кузмина [51] и вернулся оттуда, как мальчик с елки. Мне много подарили, Юрий Юркун, всяких чудеснейших репродукций Мане, Домье, импрессионистов и всяческих французов. У них так хорошо, уютно за чаем с булкой болтается. [...]

[50] Лившиц, Бенедикт Константинович (1886—1939), поэт, переводчик, был участником движения футуристов, автор книги «Полутораглазый стрелец» (Л., 1933).

[51] Кузмин, Михаил Алексеевич (1875—1936), поэт, прозаик, драматург.

[Ленинград,
30 октября 1933 г.]

Идут дожди, туманно, серо и временно не могу работать в порту. [...]

Я жду мастерской, возьму натурщиков и заработаю. Сейчас начал «петербургскую слякоть» у себя с окна. Помнишь, рынок, торговые ряды, церковь — Трезини [52] и пр. Можно очень интересно сделать. Тяготит меня командиров-

[52] Очевидно, имеется в виду церковь Трех Святителей (Трехсвятительская) (1740—1760; 6-я линия Васильевского острова, 11), приписываемая архитектору Д. Трезини.

ка [53], что-то нужно придумать, ответить, в то время когда впечатление получаешь от непосредственного. Очень много, даже слишком, работал в мастерской со студентами. Сейчас остыл, и это к лучшему для меня. «Его то и дело заманивали на обеды, пикники и вечеринки, на которых порою происходили обильные возлияния Бахусу, и слабохарактерный художник, склонный к чувственным наслаждениям, не мог противостоять... Рассеянную жизнь, в какую его тянули.., он оправдывал тем, что «надо же по временам себя взбалтывать», но в душе понимал весь вред, <происходящий> от этих взбалтываний. «Не пускайте меня к этим людям», говорил он <жившему с ним> ученику; «они вечно соблазняют меня, и я прихожу от них нездоровый»... ...<Петербургский климат...> мешал ему трудиться <как следует,> по временам повергая его в ипохондрию». Это так под руку попалась цитата сомовской статьи в 1876 году о блестящем и великом Карле Брюллове [54]. Вот и ты так думаешь, читая о моей ипохондрии. [...] Брюллов, кстати сказать, который был головокружительно одарен талантом, до блеска и сияния гения. Богатыри — не мы.

[...] Потом я думаю из того окна на Дворцовую площадь написать демонстрацию. Еще дописать в порту и тогда приеду. [...]

[Ленинград,
ноябрь 1933 г.]

[...] Меня запутала мастерская. Тут были производственные совещания, дискуссия и стенгазета, восхваление и самокритика и проч. и проч. Откровенно говоря, в высказываниях против было верно, что виновата «личная неорганизованность проф. Осмеркина». Вот это не в бровь, а в глаз! Я все еще думаю и уверен, что «дяде Ване нужно отдохнуть».[...]

[Ленинград,
декабрь 1933 г.]

[...] Я запутался в лабиринтах Деламоттовского здания [55]. Мне не повезло с этюдами порта, как не вышло и из «Москвы социалистической». Наступала зима, становилось холодно, и в порту было трудно работать, я сделал только два этюда, после которых сильно простудился. Но у меня есть замысел, и очень хочется работать. Мучат «змеи сердечной угрызенья», что не удалось как хотелось бы поработать. Все обещают мастерскую и скоро сделают — разгородят все перегородки, и я буду жить один без Кардовского. Мне даже предлагали переехать в «Astoria», но я испугался и прямо сказал, что сопьюсь и весь выйду на чаевые. Вот Дм[итрию] Ник[олаевичу] Кард[овско]му другое дело! Я увлекся, может слишком, Академией. Как видно по всему, за ней будущее. Много ассигновали средств, ее строят — прибавляют студентам стипендию, прибавляют жалованье профессорам etc. В будущем ожидают много благ и четырехмесячные каникулы. [...]

Я буду писать «материнство». Ты прости меня за откровенность, ожидаемое меня волнует, и я жду этого события как великого в моей непутевости [56][...]

Мне очень хочется приехать к тебе, потом в Москву, в город, в котором я так много пережил, который я разлюбил и он мне ответил тем же. Но корни мои все же там. [...]

Еще напиши мне о мемуарах Перцова, на которые я подписался в Международной изд. «Academia» [57] [...]

[53] В Архиве А. А. Осмеркина сохранилась бумага, выданная ему Объединением художественно-производственных мастерских МОССХ 11 июня 1933 г., следующего содержания: «Всем учреждениям и организациям гор. Ленинграда. МОССХ просит оказывать художнику Осмеркину А. А., профессору живописи Ленинградской Академии художеств, всякое содействие в его работах по изображению Ленинграда, его работы необходимы для репродуцирования».

[54] *Сомов А.* Карл Павлович Брюллов и его значение в русском искусстве. СПб., 1876, с. 14. А. А. Осмеркин с преклонением относился к Брюллову и в более поздние годы. «Мы бы его в «Бубновый валет» взяли»,— говорил он (по свидетельству Н. Г. Осмеркиной).

[55] Здание Академии художеств в Петербурге построено в 1764—1788 гг. по проекту архитекторов А. Ф. Кокоринова и Ж.-Б. Валлен-Деламота.

[56] Дочь А. А. Осмеркина Татьяна родилась 23 января 1934 г.

[57] *Перцов П. П.* Литературные воспоминания. 1890—1902 гг. М.—Л., 1933.

А. А. Осмеркин
в библиотеке ВАХ

[Ленинград,
26 марта 1934 г.]

[...] Я расписался вовсю. Как всегда мешают объективные причины. Танюша [58] каприза, то она не может, то я не могу, а сейчас она захворала. Пишу еще пейзаж и Ванечку Чувелева [59] [...]

[Ленинград,]
12 мая [19]34 г.

[...] Сегодня писал пейзаж с окна Малаховских [60]. На plein air'е (кажется так, не уверен) ветрено и холодно. Бываю ежедневно почти на Балтзаводе со студентами. Написал там один неудачный этюд из-[за] непогоды, а главное, здоровья. [...] Посылаю тебе квитанцию Международной книги, по которой ты немедля, чтоб не разошлась, возьми том стихов Языкова, о котором я так давно мечтал. Ради бога, береги книги, а особенно оставленную у моего изголовья «Мастера искусства об искусстве». Если встречаешься с Глубоковским [61], что весьма вероятно (?), напомни умело о «Пространстве Эвклида» [...] Не знаю, писал ли тебе я, [...] что мне от Академии вручена почетная грамота с моим офортным портретом, где я назван «энтузиастом» [62]. Мне особенно смешно, что «энтузиаст» тесно связано с эпохой Пронина Бориса [63], и так назывались собутыльники. [...]

[Ленинград,
май 1935 г.]

[...] От Академии «за активное живое ведение занятий со студентами вверенной ему мастерской» получил грамоту [64]. Что, естественно, придает мне подъем для завершения учебного года. [...] Хожу ли я, брожу ли я, все думаю о возможности огромного счастья иметь мастерскую [65]. [...]

[Ленинград,
конец 1935 — начало 1936 г.(?)]

[...] Софья Владимировна Коровкевич пишет книгу о «Бубновом валете», для чего ей необходимо просмотреть мои вещи по периодам, особенно покажи вещи, уже отложившиеся, как «К[атя] в розовом», «Девушка с кружевами», «Портрет перса» и т. д.[66] [...] Приступил к картине, но решил писать как здесь (по-петербургски) при электричестве. Да и тема сама, театральная, соответствует [67]. Для чего заказал особый софит. Но и тут не совсем везет. Часто гаснет электричество в Академии. [...]

В нижнем ряду в шкафу библиотеки есть книга с наклеенными вырезками рецензий. Покажи Софье Владимировне. Книга в зеленом переплете как альбом для рисования.

[Ленинград,
между 2 и 5 марта 1936 г.]

[...] С 1-го на 2-е 12 час. скончался Михаил Алексеевич Кузмин [68]. [...] 5-го похороны. Еще умер талантливый человек директор Академии (контр Бродскому) Б. В. Легран [69]. [...]

[Ленинград,
11 марта 1936 г.]

[...] Приселков со Стеллой едут в Москву устраивать выставку Академии [70]. Выбирали работы без меня. Многих ра-

[58] Хижинская, Татьяна Ивановна (р. 1885), жена художника Л. С. Хижинского, над портретом которой работал в это время А. А. Осмеркин. Портрет находится у Т. И. Хижинской.

[59] Чувелёв, Иван Павлович (1907—1942), актер.

[60] Малаховские жили на углу Ждановки и Малого проспекта (ныне проспект Щорса).

[61] Глубоковский, Борис Матвеевич (? — 1935), актер, художественный и театральный критик, писал в журналах «Путь освобождения», «Театр и студия», «Гостиница для путешествующих в прекрасном».

[62] Сохранилась в Архиве А. А. Осмеркина. Выдана Всероссийской Академией художеств 1 мая 1934 г. В грамоте, в частности, говорится: «Энтузиасту живописи, художнику, сумевшему зажечь творческим стремлением студентов к овладению техникой живописного дела. За добросовестное и внимательное отношение к педагогической работе [...]».

[63] Пронин, Борис Константинович, актер и режиссер, владелец литературно-артистического кабаре «Бродячая собака», организатор кафе «Странствующий энтузиаст» (в 20-е гг.).

[64] Выдана Всероссийской Академией художеств 2 мая 1935 г. Сохранилась в Архиве А. А. Осмеркина.

[65] Речь идет о помещении бывшей мастерской Ф. И. Рерберга в Москве по адресу ул. Кирова, 24, кв. 105, куда А. А. Осмеркин с семьей переехал в 1935 г. из квартиры 118 того же дома.

[66] Такая книга издана не была. Осмеркин говорит о следующих своих работах: «Портрет Е. Т. Барковой» («Жена в розовом», 1921); «Портрет девушки» («Женщина и кружево», 1921); вероятно, «Портрет художника М. Н. Аветова», 1924 (ныне все три в ГРМ).

[67] Неизвестно, о какой картине здесь и далее (письмо от 26 мая 1936 г.) говорит А. А. Осмеркин. Можно предположить, что он работал над мотивом «В ложе», что как будто подтверждается сохранившимися этюдами «В ложе.

Пригласительный билет на премьеру Пушкинского спектакля в Большом Драматическом театре им. М. Горького в Ленинграде. 1937

бот, которые я хотел показать, не взяли. Бродский меня подстриг. Что сейчас делается на изофронте. Я ничего не понимаю. Меня удручают последние статьи, где под формализмом понимается всякий элемент искусства, а о натурализме только упоминается из приличия. Выступал Бродский в моем отсутствии об итогах отчетной выставки. Между прочим, что у меня «живописности во что бы то ни стало — приносятся большие жертвы» (!!!???) [71]. Вот до чего договариваются. Живописность — недостаток. Все же поинтересуйся, если встретишь Приселкова, как мою мастерскую повесят. Пойди на вернисаж. Как поживает классик советского формализма Саша Тышлер? [72] Привет ему, привет. [...]

Зайди к Илье Самойловичу (отчество точно не помню) Зильберштейну [73] и приобрети у него «Литературное наследство», Пушкин. Он редактор. Все издание разошлось [...]

[Ленинград,
14 марта 1936 г.]

[...] Я буквально потрясен Танюшкой. Что ж это за очарование, что за прекрасное существо! Закажи во всех видах. Особенно понравилась смеющаяся голова. Когда гляжу, волнует какой-то особой любовью и восхищением. «Боль проходит понемногу, не навек она дана» [74].

[...] Между прочим, в «Ленинградской правде» Бродский написал статью «О формализме в учебе» [75], где всем досталось, но обо мне не упоминал (а только на докладе в Академии). [...]

[Ленинград,]
26 мая [19]36 г.

[...] Все это время торчу в Академии. Собираюсь поработать в библиотеке Академии и написать хоть одну белую ночь.

Портрет Е. Батоговой», «Мужская и женская головы с биноклями», датируемыми, однако, 1937 годом. Работа над картиной вынужденно прерывалась у него из-за болезни в феврале-марте 1936 г.; затем, летом в Москве, он занимался оформлением спектакля «Евгений Онегин» в Камерном театре, а в конце 1936 — начале 1937 г.— Пушкинского спектакля в Большом Драматическом театре им. А. М. Горького в Ленинграде.

68 В «Краткой литературной энциклопедии» (т. 3. М., 1966, с. 875) датой смерти М. А. Кузмина названо 3 марта.

69 Легран, Борис Васильевич (1884—1936) — партийный и государственный деятель. С 1930 г.— заместитель директора, а в 1931—1934 гг.— директор Гос. Эрмитажа. С 1934 по 1936 г.— главный редактор издательства и заместитель директора ВАХ. Умер 23 февраля 1936 г.

70 Отчетная выставка Академии художеств была открыта в марте 1936 г. в Музее изобразительных искусств. См. о ней: *Вольский А.* Выставка Академии художеств.— «Советское студенчество», 1936, № 4, с. 22—26. *Бассехес А.* Жизнь и школа. Выставка работ студентов Всесоюзной Академии художеств.— «Советское искусство», 1936, 29 марта.
Приселков, Сергей Васильевич (1892—1959), живописец и рисовальщик, ученик К. С. Петрова-Водкина, преподавал в Академии художеств в Ленинграде; Стелла—жена С. В. Приселкова.

71 А. А. Осмеркин говорит о докладе И. И. Бродского на объединенном собрании профессоров, студентов и сотрудников Всероссийской Академии художеств 17 февраля 1936 г. по итогам Отчетной выставки студенческих работ Института живописи, скульптуры и архитектуры. (Опубликован в кн.: *Бродский И. И.* Статьи, письма, документы. М., 1956, с. 247—256, под названием «За социалистический реализм!»). Слова И. И. Бродского А. А. Осмеркин цитирует практически точно (см. *там же*, с. 252).

72 А. Тышлер часто упоминался среди тех художников, которых в эти годы называли «формалистами» (см., например: *Бескин О.*

Узнай о «Всекохудожнике». Ожидаю полного провала. Картина не пишется, т. к. она всецело зимняя. Выкупи 2 тома Пушкина «Academia» [...]

[Ленинград,
декабрь 1936 — январь 1937 г.]

[...] Работаю целые дни [76]. Страшна ответственность. Больше всего непонятна до сих пор «Русалка». Можно ли себе представить русалку, чтобы не было банально. К тому еще русский стиль мне, «западнику», труден [...]

[Ленинград,
7 февраля 1937 г.]

[...] Живу я в театре, ночуя в кабинете Дикого, даже белье меняю у костюмерши. Сейчас хожу во фрачной сорочке.
[...] Были на репетиции М-m Арну, Куракина [77], Юркун и другие. Все принимают исключительно восторженно, также вся труппа, репертком даже. [...]

[Ленинград,
10 апреля 1937 г.]

[...] Порядок теперь такой: «Сцены», «Моцарт», «Русалка», которая имеет у публики наибольший эффект.

Как приехал, живу у Малаховских. Сегодня перебираюсь к себе. [...] В Академии несколько дней уже идет самокритика, от которой Шиллинговскому, Бродскому, Штейну сильно попадает. Возмущались в выступлениях об уменьшении моего жалованья. Выступающие относятся ко мне благосклонно [78]. [...]

[Кореиз,
начало мая 1937 г.]

[...] Я приехал... Впечатления разнообразные и противоречивые. Первое, что поразило — это въезд в Крым, Бахчисарай, кажется «Мекензиевы горы», Севастополь. Местами поражал пейзаж композиционным замыслом Никола Пуссена. Я был поражен. Но чем ближе приближался к месту обиталища, тем унылей. Дорожки, плевательницы, плохая дачно-курортная архитектура, черные кипарисы, наконец, дом отдыха с расписанием и отдыхающим «Всерабисом» [79].
[...] От Хаста Ага я прошел на почту до селения Кореиз через Мисхор, стало легче, увидел больше непричесанной природы. [...]

[Кореиз,
около 9 мая 1937 г.]

[...] Сегодня окончил пейзаж. [...] С этого этюда рассчитываю овладеть колористическими тайнами Тавриды. Греки-эллины, римляне, скифы, генуэзцы, готы, византийцы, турки, татары, князь Владимир и ...«закололся Митридат»... Если не замечать курорта с плевательницами, что за земля, подумай, на которую я вступил со своим мольбертом. [...]

[Кореиз,
около 13 мая 1937 г.]

[...] Боже, как приятно жить на свете, если ничто не мешает заниматься живописью. Я буквально восстанавливаюсь, только скучаю и в нетерпеливом ожидании от тебя писем. [...]

Формализм в живописи. М., 1933; «Искусство», 1936, № 3).

73 Зильберштейн, Илья Самойлович (р. 1905 г.), литературовед, искусствовед.

74 Из стихотворения А. А. Блока «Последнее напутствие» (1914). В письме идет речь о полученных Осмеркиным фотографиях дочери.

75 *Бродский И. И.* Против формализма в художественной школе.— «Ленинградская правда», 1936, 10 февраля.

76 Речь идет о работе над оформлением юбилейного Пушкинского спектакля («Сцены из рыцарских времен», «Моцарт и Сальери», «Русалка») в Большом Драматическом театре им. А. М. Горького в Ленинграде. Режиссер А. Д. Дикий.

77 «M-me Арну» — Пельтенбург, Августа Николаевна, актриса; Куракина, Ксения Владимировна, актриса.

78 См. «Резолюцию общего собрания студентов, профессоров, научных сотрудников, рабочих и служащих ВАХ по докладам тт. Шиллинговского и Штейна «О выполнении постановления о высшей художественной школе и состоянии деятельности Академии художеств» и статью «Под огнем большевистской самокритики (к итогам общевузовского собрания)».— «За социалистический реализм» (орган парткома Всероссийской Академии художеств), 1937, 23 апреля, № 8. И. И. Бродский был в это время директором Всероссийской Академии художеств; Шиллинговский, Павел Александрович (1881—1942), художник, гравер, ученик Д. Н. Кардовского — был директором Института живописи, скульптуры и архитектуры ВАХ; Штейн — помощником директора ВАХ.

79 А. А. Осмеркин жил в доме отдыха ЦК Всерабис им. Луначарского «Хаста Ага».

[Кореиз,
16—19 мая 1937 г.]

«Там, где море вечно плещет»
«Воображенью край священный:
С Атридом спорил там Пилад»

(кстати из мифа о «дружбе высокой»). «Полдневный край».

«Но в сердце, бурями смиренном,
Теперь и лень и тишина,
И, в умиленьи вдохновенном,
На камне, дружбой освященном,
Пишу я наши имена...»

И еще, и еще хочется поделиться с тобой [...] бесконечно близким и дорогим Пушкиным — стихами, написанными «среди зеленых волн, лобзающих Тавриду»: «И своды скал и моря блеск лазурный и ясные, как радость, небеса — утихнет ли волненье жизни бурной?»... Ну, еще... «Волшебный край, очей отрада» и т. д.... Пушкин. Крымские стихи... Какое счастье, что и тут был Пушкин и так предельно восчувствовал красу Тавриды... [...] Для живописца здесь «очей отрада», я все больше и больше упоен. Вот только-только начинаю понимать, какую здесь живопись возможно творить. Мечтаю, только с тобой, здесь пожить долго и вдоволь пописать. Я уже почти все холсты исписал, осталось два — один маленький и один большой. Сегодня не работал, чувствовал себя с утра просто плохо. У меня невероятный прилив энергии, и может я немного перехлестнул [с] работой и прогулками. После твоего письма, которое мне принесли на этюд, я, охваченный им, написал «волн края жемчужны, и моря шум, и груды скал». В один сеанс! Мне кажется, что это лучший пейзаж. Восторг теснит меня, и я не могу складно написать тебе письмо. Завтра пойду в Кореиз писать улицу с мечетью, балконом и пр. [...]

Снова пишу через три дня. Серые дни, дождь, туман. Ай-Петри исчезло вот уж два дня в тумане. Я пошел в Мисхор и купил роз, которые сейчас пишу. Нетронутым остался один холст. [...] Допишу букет, поеду поглядеть Ялту. А потом хочу еще загрунтовать. Говорят, что не в количестве [дело]. Неверно. И в количестве. Вот только индустрия...[80] Но если б только не прерывать, как я делал, живопись. От нее все качества...

Не к лицу Крыму серый день, как Ленинграду — солнце.

[80] Имеется в виду предстоявшее в августе того же года заключение договора к выставке «Индустрия социализма».

[...] *Хозяйственные*: Для дальнейшей работы нет холста. Спроси во «Всяком художнике» [81]. Потом кобальту. Необходимо заказать кисти. А подрамки?? и еще материалу. Узнай в Международной о Пушкине «Academia» и «Академии наук», потом, если вышел, кажется, IV том «Мастера искусства об искусстве» (французы Сезанн, Матисс, Пикассо и пр.) приобрети мне [82]...

Был в гостях у Цявловского и Зенгер Т. Г. [83] Выпили крымского сухого. Они в КСУ в Гаспре. В парке невероятной красоты деревья. Словом, еще раз «Волшебный край, очей отрада!» [...]

Твой Осмеркин-Таврический

[81] «Всекохудожник».

[82] А. А. Осмеркин имеет в виду второе издание III тома «Мастеров искусства об искусстве», куда вошли тексты импрессионистов, П. Сезанна, В. Ван Гога, П. Гогена и др. художников конца XIX — начала XX века (вышло только в 1939 г.).

[83] Цявловский, Мстислав Александрович (1883—1947), литературовед, пушкинист; Зенгер (Цявловская), Татьяна Григорьевна (1897—1978), литературовед, пушкинист, жена М. А. Цявловского.

[Кореиз,
23 мая 1937 г.]

[...] Из всех цветов, какие я ни писал, мне кажется, что сделал лучшие. На балконе розы, на фоне утреннего тумана Ай-Петри. Сейчас иду в Кореиз продолжать улицу. Остался один маленький холст. Поработал. Не знаю, буду ли грунтовать еще холст. Хочется посмотреть Ялту, Гурзуф, Алупку. Я нигде не был. [...]

[Ленинград,] 1937 г. Литейный двор.
[Октябрь или ноябрь (?)]
21 на 22-е, ночь.

В окно глядит мой пейзаж, так изменившийся, как и я, «покорный общему закону». В Академии, как всегда, борьба. Чего только не помнят ее стены! Но в них заключена, несмотря на все бывшие и будущие бунты в искусстве, бацилла косности, отсталости, где на все живое, молодое будут «не пущать» лысые старички, очень равнодушные к искусству, но соблюдающие строгость и капризную старчески-неукоснительную требовательность. Вот так и теперь. Если картина закончена, но она банальна, бездарна и ничего не представляет в искусстве, кроме дурного вкуса, она благополучна. Всякие искания, всякая линия наибольшего сопротивления встречает отпор. Во всех вопросах голосования у меня есть один правильный товарищ — это Савинов [84], человек настоящей культуры (хоть мне и не близкой) и настоящего, почти пламенного отношения. Все же остальное услужливо глядит на Бродского и голосует!!! Это старый директор Шиллинговский (сухарь, педант, бюрократ и деревообделочник), потом новый директор Заколодин [85], потом новый декан [...] Сегаль [86] [...] Картина закончена, когда доведена до ручки.

[...] Был у Хижей [87], Радловых [88] [...]. Гриша [89] был меценатом в шашлычной, где я получил громадное удовольствие от беседы с Яремичем [90]. Настоящая застольная беседа — это высокая культура. [...]

[Козы,
август 1938 г.]

[...] Живем как на острове, до ближайшей деревни 5 км (Козы) [91]. В Судак не ездил — некогда, да и машина поломана. Никого посторонних здесь нет, Nature morte оставил, никто не стащит. Я один только здесь «декадент» с бессонницей [...]

В комнате очень уютно, заставлена холстами. До меня здесь жил Герман Федоров [92]. С Грабарем [93] у меня теплые отношения. Про разных Мане болтали все время. Как реализм Тышлера? Привет ему [...]

[Козы,
август 1938 г.]

[...] Кроме своей мастерской веду еще маст[ерскую] Иогансона [94]. Еще около 10 чел[овек] других, как они называют их здесь — вольноопределяющиеся (оставшиеся от первого потока). За это время поставил 16 постановок. Здесь дело всерьез, не «по-волжски» [95]. Условия очень хорошие. За все проработанное и за лишнюю нагрузку будут платить [...] После болезни, о которой я тебе писал, я работаю ежеднев-

[84] Савинов, Александр Иванович (1881—1942), живописец, педагог, ученик Д. Н. Кардовского, был членом общества «Четыре искусства», с 1922 г.— профессор Ленинградского Вхутемаса—Вхутеина, впоследствии — Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры ВАХ. Был отстранен от работы в Академии художеств в декабре 1937 г. В архиве А. А. Осмеркина сохранились черновики заявления, написанного по инициативе Осмеркина от имени группы художников, с просьбой пересмотреть решение об увольнении А. И. Савинова.

[85] Заколодин-Митин, Алексей Иванович (р. 1892 г.), живописец, окончил Вхутеин в Москве в 1926 г., с 1937 г. и. о. директора Института живописи, скульптуры и архитектуры ВАХ.

[86] Сегал, Александр Израилевич (1905—1971), живописец, художник театра, в то время декан живописного факультета Института ВАХ.

[87] Хижинский, Леонид Семенович (1896—1972), график; Т. И. Хижинская.

[88] Радлов, Николай Эрнестович (1889—1942), художник-график, критик и теоретик искусства, педагог, ученик Д. Н. Кардовского.

[89] Гринштейн, Григорий Васильевич, коллекционер; родственник Е. К. Гальпериной.

[90] Яремич, Степан Петрович (1869—1939), художник, историк искусства, критик, коллекционер, работал в Государственном Эрмитаже. А. А. Осмеркин дорожил дружбой с Яремичем. Книга последнего «Русская академическая художественная школа в XVIII веке» (Л., 1934) была изображена Осмеркиным в натюрморте «Любимые книги и танагра» (1947).

[91] Здесь проходила летняя практика студентов Московского института изобразительных искусств.

[92] Федоров, Герман Васильевич (1885—1976), живописец, член Общества художников «Бубновый валет», общества «Московские живописцы», ОМХ.

[93] И. Э. Грабарь был в это время директором Московского института изобразительных искусств.

[94] Б. В. Иогансон был заведующим кафедрой живописи того же института.

[95] Подразумевается практика студентов Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры ВАХ, проходившая на Волге под Вольском тем же летом.

А. Г. Тышлер.
А. А. Осмеркин. Б., гр. кар, 1930-е гг.

но. Сегодня писал две вещи. Со мной живет Шегаль [96], тоже работает много. На днях приедет Сергей Герасимов [97], Покаржевский [98]. [...] Терзаюсь живописью и угрызениями о бесплодно растраченных годах. Как всегда, во время работы мечтаю: «Вот жить бы так год за годом». Уверен, что успел бы много по-настоящему. Собираюсь написать обнаженную с Шегалем. Я не завистливый, завидую ученикам, имеющим возможность изо дня в день писать. Пейзаж здесь суровый — испанский. Далеко не хожу, пишу вокруг профессорской дачи, называемой «Шариковой» (от собаки Шарик) или еще «шараповой» (вблизи продают шарап (вино) 5 руб. литр). Дописываю четвертую вещь. Словом, ты понимаешь, что мне совершенно невозможно ехать в Ленинград.

Огромное колористическое богатство Крыма неисчерпаемо по красоте живописной. Проезжал Коктебель, особенное впечатление произвели Отузы. Ничего этого нет в русской живописи. Словом, еще и еще раз «по прихоти своей скитаться здесь и там, дивясь божественным природы красотам...» Мне здесь особенно нравится еще потому, что напоминает очень французскую живопись и невольно опять

96 Шегаль, Григорий Михайлович (1889—1956), живописец, с 1937 г.— профессор кафедры живописи Московского института изобразительных искусств.

97 С. В. Герасимов в это время был деканом живописного факультета Московского института изобразительных искусств.

98 Покаржевский, Петр Дмитриевич (1889—1968), живописец, был профессором кафедры живописи того же института.

А. А. Осмеркин и Г. М. Шегаль в Козах.

вспомнил своего старого учителя Сезанна. Здесь есть одна дача, которую назвали «Дом повешенного» по сходству с вещью Сезанна такого названия. [...] Иногда выглянешь из своего окна на море, на горы, и не понимаешь — в какой-то воображаемой стране, так все не похоже на наши «Вереи». Но все эти чудеса без тебя скоро утомят и захочется опять «рябину,калитку......».

Ремонт. Очень огорчает ограниченность выполняемого при такой затрате. Сделай хоть «interieur», из мастерской к тебе задвигающуюся большую дверь (как в купе) как у у Таирова. А вместо антресолей просто полати деревянные, где можно поместить библиотеку и картины [...]

Вот еще бы расстаться с Академией. Но сейчас я ничего не могу решить. Когда приеду отсюда в наши северные края, все обдумаем. А пока что завтра собираюсь писать ни о чем не думая.[...]

[Козы,
август 1938 г.]

[...] Сегодня прошел просмотр. Свою мастерскую я очень выправил. Я, как ты знаешь, получил самую слабую, состоящую сплошь из второгодников на испытании, и вот я ее допытал. Но личной работой я очень не удовлетворен. Четыре работы счистил. Когда видишь талантливую молодежь, то особенно требователен к себе. Лучше сомнительное уничтожать на корню. Ты как друг поймешь меня между строк. Собираюсь написать два пейзажа в деревне. Это ставка всего моего лета. Буду уходить на целый день. Крым отныне овладел всеми моими восторгами. Но с наскоку [...] Крым мне не отдается, а требует, кроме любви, труда и настойчивости. Все сложное, связанное с работой, трудно передать в письме. [...] У меня в гостях два дня был Габричевский [99] с женой [100] [...]

[99] Габричевский, Александр Георгиевич (1891—1968), историк и теоретик искусства, литературовед, переводчик трудов классиков Возрождения; друг А. А. Осмеркина.

[100] Северцова, Наталия Алексеевна (1904—1970), друг А. А. Осмеркина. В 1952 г. А. А. Осмеркин написал ее портрет. (См. о ней в кн.: *Шкаровская Н. С.* Народное самодеятельное искусство. Л., 1975.)

[Козы,
сентябрь 1938 г.]

[...] Погода стоит как в Псковской [101]. Дожди. Мне необходимо дописать солнечные. Может быть, я задержусь на дней пять, чтоб написать в деревне. Там есть один мотив — совершенно напоминает одно мое панно из «Сцен рыцарских времен». Вчера был в Судаке.

[...] Я теперь имею представление полное о Крыме. [...] Я навсегда пленен Крымом. [...]

Спешу в долину «Винпрома» *только* писать. [...]

[101] Осмеркин вспоминает поездку в пушкинские места летом 1928 г.

[Телеграмма. Москва,
30 января 1939 г.]

Ликуя празднует весь свет и шлет торжественный привет, бряцая рифмами в ответ рождению Елизавет [102]. Александр Осмеркин, Жаннет Каганская, Вас. Вас. Макаров, Алексей Суходольский, Лев Гутман [103].

[102] 30 января 1939 г. у А. А. Осмеркина родилась дочь Лидия, которую предполагали назвать Елизаветой.

[103] Друзья А. А. Осмеркина и Ж. Э. Каганской. Макаров, Василий Васильевич — технический редактор журнала «Искусство»; Суходольский, Алексей Михайлович — актер и режиссер, племянник А. Д. Дикого.

[Москва,
31 января 1939 г.]

[...]Телефон трещит не умолкая, только успеваешь подбегать и орать радостно: «Дочка». К твоему приезду постараюсь записать фигуру, которую я начал с твоего одобрения [104]. На душе светло и радостно, чего и тебе желаю, моя любимая, дорогая, матушка двух дочерей, которых мы с тобой должны вырастить на славу. Спасибо тебе за труды. Будь горда и счастлива. [...]

[104] Имеется в виду женская фигура в картине «Витрина магазина (хлеб)».

[Москва,
2 февраля 1939 г.]

[...] Пишу тебе о моей картине. Потратил время, деньги, а потом твердо решил, что эта модель не то. Когда я ее нарисовал, получилась такой субтиль, что никак не идет к ржаному, да и не до кексов. Словом, переменил. Сейчас позирует, с сегодняшнего дня, толстая баба, о которых говорят «рубенсовская». Мое убеждение, что это ближе к содержанию. Вчера с Борисом [105] ходил рисовать. Как ни стыдно своего рисунка, все же решил не пропускать. А то ведь мне семейному не поднять расходов на натуру. Рождение Елизаветы (Лили) еще больше подстегнуло меня на труд. Мой лозунг ни одного дня без живописи и рисунка. [...] А главное, еще дочка! Боже как это интересно, торжественно. Все тебя поздравляют [...] Это событие. Что ж, для нас жизнь стала значительней. Двое дочерей! Это у Осмеркина [...]

[105] Б. В. Иогансон.

[Москва,
февраль 1939 г.]

[...] Я все это время работаю сколько только хватает сил. Работа вызывает сомнения и раздумья. А всего себя не отдашь ей, как она требует, потому что думал о тебе. Один день у меня был выходной вместе с Танюшкой. Был с ней у Кончаловского и Лентулова. Смотрел работы. Для Тани очень воспитательно. Ибо после она мне захотела позировать и о позировании расспрашивала Петра П[етро]вича. В восторг приходила, что у него написаны дети. Свет ее заметил и отметил — в нем она не теряется. Очень понравил-

ся портрет П. П.— написанный им Мейерхольд [106]. Остро и сильно, подстать его прежнему Якулову [107]. Прости, что не пишу о «делах». Все силы ушли на живопись, которая не сколачивалась. За это время много рисовал, кроме письма. Ввел семью в разрушительные расходы на натуру. [...] Все друзья не дождутся тебя с поздравлениями и цветами. Телефон трещит, я принимаю поздравления. Я полон высоких и возвышенных мыслей и желаний. Раз я художник, обязан все выполнить. Я верю, что с Елизаветой наступила моя духовная зрелость отца, мужа и живописца. Теперь нельзя жить без пафоса. [...]

[106] П. П. Кончаловский. «Портрет В. Э. Мейерхольда», 1938. Ныне в ГТГ.

[107] П. П. Кончаловский. «Портрет Г. Б. Якулова». 1910. ГТГ.

[Ленинград,
21 июня 1939 г.]

[...] Целый день вожусь с дипломниками. Сессия начнется 23-го. Предсе[датель] Юон, рецензент Коля Радлов. Из всех картин мне больше всего нравятся моей мастерской. Каждый день бываю у Анны Андреевны, которую пишу в белом платье на фоне шереметевских лип в белую ночь [108]. Начинаю сеанс в 11 и до 2-х, чтобы успеть к мостам. Статью для «Искусства» [109] с помощью Веры Николаевны [110] сделал. Диплом кончается только 29-го. [...]

[108] «Портрет поэтессы Анны Ахматовой. Белая ночь. Ленинград». 1939—1940. Гос. Литературный музей, М.

[109] «О воспитании художников».— «Искусство», 1939, № 4.

[110] Аникиева, Вера Николаевна (1894—1942), искусствовед, друг А. А. Осмеркина. Работала в Гос. Русском музее (1920—1934 гг.) и ВАХ (1934—1941 гг.).

[Ленинград,
июнь 1939 г.]

[...] Так много сил нужно, чтоб организовать работу. А тут, как я уже писал, не ладится с портретом Ах[матов]ой. Вот я и собираю силы и томлюсь в ожидании сеанса. Сейчас выглянуло солнце. Может будет «белая ночь». [...]

Международный вагон Москва — Севастополь,
13 июля 1939 г.

Леночка!
Я уже проехал Курск. Читаю в «pendant» тебе Достоевского «Идиот» и разговариваю с моей соседкой членом Верховного Совета РСФСР. Читает мне свою корреспонденцию. Выехал я с большим трудом из-за багажа. Как ты знаешь, всех шоферов и даже носильщиков пугают подрамки. [...] [В жюри Пищепрома] вещь принята [111], все отстаивали и особенно красноречиво П. П. Кончаловский. [...] Очень меня потянуло на жанр в пленэре. Не знаю, удастся ли осуществить. Если завтра буду в Алупке, то в тот же день пойду за розами и напишу большой букет, посвященный тебе [...]

[111] Картина А. А. Осмеркина «Витрина магазина (хлеб)», написанная по договору с Пищевым отделом выставки «Индустрия социализма», местонахождение неизвестно.

Алупка [112],
1939, 22-ое (уже) июля

[...] Доехал я с большим трудом, так как ты знаешь, что не в Севастополь, а в Симферополь. В моих блужданиях у меня всегда есть якорь, в виде музеев или картинных галерей. Там за меня хлопотали через Комитет по делам искусства, и то ничего не помогло, так как на автобус с моим багажом никто не брал. Пришлось на грузовом. Одну ночь на бульваре, гостиниц нет, другую любезно приютили, в Ялте в гостинице по знакомству. Выручали чаевые. А иначе как же с моим грузом? Зато без лишней грунтовки и натягиваний холста на другой день приступил к работе. Написал розы из Воронцовского дворца [...] и начал другой — пейзаж в парке. Живет здесь наш директор Родионов [113], потом Павлов-

[112] В Алупке находилась так называемая «академическая база».

[113] Родионов, Владимир Яковлевич (1906—1941), директор Института живописи, скульптуры и архитектуры ВАХ.

ский [114] с Соней Юнович [115]. Работаю, как нужно, целыми днями! Опаздываю ко времени в столовую.[...]

Отвлекали меня Хижинские, очень радушно встретились. Приглашали в Ореанду, где я смогу осуществить свою мечту написать задуманный мной пейзаж, еще когда я был [в] Хаста — Ага. [...] Мои ребята 25-го отправляются на три дня на катере. А я поеду к Хижам [...]

К 15-му со мной в Козы поедет Родионов. Беспокоит, как московские студенты. Ведь у меня нет ассистента. [...]

Устаю от большого пейзажа и потому веду одну вещь. Алупка вся в подъемах и лестницах. Природа позирует плохо, дожди и переменно. [...]

[114] Павловский, Генрих Васильевич (1907—1973), живописец, ученик А. А. Осмеркина; с 1937 г. был ассистентом мастерской А. А. Осмеркина в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры ВАХ.

[115] Юнович, Софья Марковна (р. 1910 г.), художник театра. В 1938 г. окончила театрально-декорационное отделение ВАХ по классу проф. М. П. Бобышова.

Феодосия,
9 авг[уста] [19]39 г.

[...] В Феодосии вместе с Виктором Хижинским [116] ждем машину из изо-ин[ститу]та [...] Наступает вечер, [...] и где проведем ночь — неизвестно [...] В Ялте мы ночевали у дворничихи на дворе, после чего я весь искусанный москитами. Она объясняет соседством с уксусным деревом, а я электрическим фонарем. Я несколько дней провел в Ореанде, где исключительно гостеприимно был принят Хижами. Ореанда, должно [быть], одно из самых прекрасных мест в мире. Полное отсутствие курортной толчеи. [...] Вся в дубовом вековом лесу с самыми разнообразными деревьями высокой породы. Что-то вроде заглохшего английского парка с очень удобными тропами. Пейзаж исключительно разнообразный и неожиданный. Очень легко входит на вершины, где камни и сосны очень напоминают пейзажи Дерена. Все места вызывают в памяти самых разнообразных и великих живописцев Франции. Словом, все то, что я безраздельно люблю. [...] Написал там пейзаж, который всем нравится. Даже молодежи, а они, как ты знаешь, самые строгие и беспощадные критики.

[...] В Ялте на пляже встретил режиссера Тамарина, предлагает в Еврейском театре в Минске поставить «Двенадцатую ночь» [117]. А директор Родинов — он был в Алупке— каждый раз напоминает о моей персональной выставке в залах Академии. Я его не разочаровываю, но это очень сложно и не своевременно. Он должен был поехать вместе со мной в Козы, но был вызван телеграммой в Ленинград тяжелым состоянием Бродского [118]. Кто будет в Академии после него? Вот что теперь тревожит многих очень. Из всех предполагаемых самым лучшим и верным кандидатом считаю А. Т. Матвеева. А то может быть Манизер или А. Герасимов. Называют еще и Иогансона, но согласится ли он? [...]

[116] Менжинский, Виктор Иванович (р. 1917 г.), сын Т. И. Хижинской.

[117] Эта работа А. А. Осмеркиным не была осуществлена.

[118] И. И. Бродский умер 14 августа 1939 г.

23 авг[уста] [19]39
Козы

[...] Работаю, делаю успехи, скоро испишу все холсты. Это лето, есть все данные, что будет удачней прошлого. [...] Выросли ли волосы у Лилички и будут ли они виться тем же хмелем, как у Тани? [...] Я узнал от некоторых студентов, [что они] были на выставке Наркомпищепрома, но моей вещи не видели? Узнай, как там обстоят дела [119]. [...] К вечеру пойду в 3-й раз писать «Дом повешенного». [...]

[119] Речь идет о картине А. А. Осмеркина «Витрина магазина (хлеб)», которая должна была экспонироваться на выставке «Пищевая индустрия» (отдел Всесоюзной художественной выставки «Индустрия социализма»), открытой 25 июля 1939 г. в Москве. Картина была приобретена заказчиком, но не экспонировалась.

[Козы,
25 августа 1939 г.]

Сегодня 25-го я поехал в деревню [...] Куплю здесь виноград, персики, груши для Nature morte'а. Это уже третий, осталось у меня — всего три холста. [...] В окно глядит восточный пейзаж — сакли, горы, как в тысяча и одной ночи. [...]

[Козы,
1 сентября 1939 г.]

[...] По общему признанию всех, я очень успел. В особенности на южном берегу. В Козах все время плохая погода, дожди, которые сейчас прошли, но им на смену пришел сирокко или как там называют, забыл, а по-русски — ветер. [...]

Произошли события: после смерти Исаака Бродского, кажется, назначен Борис Иогансон. Во всяком случае, Борис ушел из института, оставил за собой Академию. На каких ролях, я еще подробно не знаю. Никич [120] с ним беседовал, он в утешение ему сказал, «что у Вас есть Александр Александрович». Я придумал их взять себе на IV курс, а они переведены на V курс. То есть преддипломный курс. Этого я не рискну — провести с ними диплом[121]. Но я весь в этом вопросе и всех других завишу от Грабаря. А в Академии я больше grand. [...]

[Ленинград,
2 июля 1940 г.]

[...] Каждый день с утра жду погоды, чтоб закончить портрет. Мне, как ты знаешь, нужна ночная заря. А вот уж третий день все небо заволокло. Тоскуя по семье, ожидаю у моря погоды. В то время, когда шла дипломная сессия, белые ночи были во всем разгаре. У Анны Андреевны не было белого платья. Она его специально заказала, но портниха уехала. И вчерашний сеанс, очень неудачный из-за тьмы, она мне позировала в прокатном. Всю фигуру перестроил, и моя модель довольна [122]. Во время защиты Пунин [123] [...] набрасывался на меня [...] Радлов, наш государственный рецензент, я и Иогансон вели с Ник[олаем] Николаевичем «Пунические войны». В его выступлениях было кое-что очень интересное, смелое, но в общем невыносимая путаница старого эстета. Неизвестно, куда ломится. [...]

Здоровье у ней [Ахматовой] совсем плохое. Вчера она еле двигалась из-за опухших ног. Угощала меня, как всегда, сама на сей раз не притронувшись к вину. Уговаривал Владимира Георгиевича[124] увезти ее куда-нибудь, «где желтый одуванчик у забора, лопухи и лебеда» [125].

Как ты, моя дорогая, отдыхаешь ли после зимы в своей родной Верее? Я согласился ехать в Алупку и взял еще группу Иогансона, за что получу отдельную плату. [...] Лето уходит, а я в большой тревоге. Здесь я написал еще сирень, не доконочил пейзаж из окон Зимнего дворца. А главное, надо же дописать портрет, не откладывая на третий год!

Был на «Большом вальсе» [126] два раза (необходимо тебе посмотреть). Потом на «Ромео и Джульетта» (на скучном юбилее Эрмитажа). Очень понравились Уланова, Сергеев и особенно Прокофьев. Возили меня еще в Куоккалу в «Пе-

[120] Никич (Никич-Криличевский), Анатолий Юрьевич (р. 1918 г.), живописец, учился в Московском институте изобразительных искусств в 1935—1942 гг.

[121] Б. В. Иогансон действительно в 1939 г. оставил Московский изоинститут и стал руководить персональной мастерской (бывш. И. И. Бродского) в Институте ВАХ в Ленинграде (до 1960 г.).

[122] У Н. А. Аникиевой, Ленинград, сохранилась фотография портрета А. Ахматовой, подаренная А. А. Осмеркиным В. Н. Аникиевой, со следующими надписями:
«Вам, моему не злому критику, всегда нужно помнить о сеансах и о недописанном и непереправленном (рука и пр.)
Ваш А. Осмеркин
Милой Вере Николаевне привет из Москвы.
Ахматова 1940».

[123] Пунин, Николай Николаевич (1888—1953), художественный критик, теоретик, историк русского и западноевропейского искусства. Был заведующим Петроградским отделом ИЗО Наркомпроса; работал в Институте художественной культуры (ИНХУК) (1921—1926 гг.), в Гос. институте истории искусств (1922—1931 гг.), в ГРМ; с 1932 по 1946 г.— доцент, профессор, заведующий кафедрой истории искусств ВАХ.

[124] Гаршин, Владимир Георгиевич, врач, близкий друг А. А. Ахматовой.

[125] Перефразированная цитата из стихотворения А. Ахматовой «Мне ни к чему одические рати...», 1940.

[126] Фильм режиссера Ж. Дювивье (производство Метро-Голдвин-Мейер, Голливуд). Шел на экранах СССР перед войной.

А. А. Осмеркин и студентка МГХИ Е. О. Лещинская. Крым, Козы. 1939

наты» на дачу Репина. Все, что я знал о безвкуснейшей обстановке, окружающей Репина, я увидел воочию. Душно, как в склепе. Разложение, угасание и мещанство. Главное, уверен, шло от madame Нордман-Северовой[127], и подумал, еще раз, как важно иметь хорошую жену художнику. Встречу, расскажу подробно. Но все это еще ничего перед Юрием Репиным[128] с его религиозно-мистическим декадентством, там уже все заволокло каким-то чадом. [...] представь себе, что у него (у И. Е. Репина.— *Сост.*) стоит слепок Венеры Милосской с раскрашенными волосами пергидрольной блондинки, и многое в этом роде.

Из двенадцати моих дипломников окончили на «отлично» Савинов[129] (получил трогательнейшее письмо от Александра Ивановича[130] за сына и других его учеников), Богаевская[131] (все впечатления от Волги), Иванова-Нератова[132] (мадонна ВАХ), Дружинин[133] и Борис Парюгин (хорошо)[134], остальным, как теперь ставят, «посредственно», что очень неприятно художнику, лучше было «удовлетворительно». Но все это не важно, а главное, удовлетворение, что выпустил художников без снижения живописной культуры. Чего не сказал бы в других мастерских. Все же «бродскизм» в Академии умирает. Много очень интересных, обещающих талантов. Жаль только, что их распределяют по глухим углам: выберутся ли оттуда на большую дорогу. [...]

[Телеграмма. Ереван, 12 сентября 1946 г.]

Долетел к солнцу, к солнцу!

[127] Нордман-Северова, Наталия Борисовна (1863 — 1914), жена И. Е. Репина.

[128] Репин, Юрий Ильич (1877—1954), сын И. Е. Репина, художник.

[129] Савинов, Глеб Александрович (р. 1915 г.), живописец, сын А. И. Савинова. Дипломная работа — «Детство Горького» (ныне в Научно-исследовательском музее АХ СССР).

[130] А. И. Савинов.

[131] Богаевская, Ольга Борисовна (р. 1915 г.), живописец и график. Дипломная работа — «Встреча подруги».

[132] Нератова, Нина Петровна (р. 1912 г.), живописец. Дипломная работа — «Академик И. П. Павлов».

[133] Дружинин, Всеволод Николаевич (р. 1914 г.), живописец. Дипломная работа — «За боевые заслуги».

[134] Парюгин, Борис Васильевич (р. 1910 г.), живописец, был ассистентом А. А. Осмеркина в Московском институте изобразительных искусств. Дипломная работа — «Восстановление Донского моста».

## Из писем к Г. (Е.) В. Павловскому

[Надпись на фото] [1]

С заветным желанием Вам, дорогой Евгений Васильевич, побывать в Италии, Париже, Испании, где родилась та настоящая живопись, которой Вы без компромиссов должны отдать все силы.

Мою работу с Вами всегда буду вспоминать, как настоящую и плодотворную из моего долгого «профессорского» стажа.

Ваш А. Осмеркин
18/2 [1]936 г.

[Москва,
29 октября 1939 г.]

Дорогой Женя! Все Ваши поручения исполнил: видел Зотова, который мне сообщил, что десятого октября с. г. получите премию за картину[2]. Разговаривал с Сергеевской — секретарь закупочной комиссии в Третьяковской гал[ерее], сказала мне, что вопрос о расценке Вашего портрета (Федорова)[3] будет поставлен в следующем месяце (!!!) А картина, как Вы сами знаете, находится сейчас в экспозиции. Я вспомнил, что как-то было в этом роде со мной и с другими. Платили через два года. Должно быть, оттого существует такая традиция, что приобретение считается почетным.

Не сказал бы, что это не свинство! Я лично советовал бы Вам написать туда заявление с просьбой поскорей расценить, этим, я убежден, Вы ускорите выплату.

Многие меня расспрашивали о Вашей картине. Я глубоко уверен, что она заслуженно будет иметь настоящий художественный успех, так как она лишена каких бы то ни было компромиссов ни со стороны содержания, ни снижения живописного выполнения. Всему этому я душевно рад.

Я живу плохо, так как совершенно не имею возможности работать. От этого хандра и упадок сил. Московская сумятица еще более усиливает «мою личную неорганизованность»[4]. Родионов был в институте[5], мне передавали, что ему очень понравились мои постановки на V к[урсе] (быв[шая] группа Иогансона)[6]. Интересно, как его впечатления?

Был на армянской декаде[7], очень много интересного. Как наши армяне высасывают многое из пальца, в то время, как там, в народе бездна живописного. Мечтаю поехать туда и как следует поработать. Был на диспуте по поводу выставки Р. Р. Фалька[8]. Я, как и многие, ожидал, что будут «крыть». Я пришел на «выручку», но оказалось... сплошной дифирамб. Выступали его ученики, Михоэлс[9] и Юмашев[10], который договорился, что не знает, что больше любит — его живопись или его самого. Мне лично приятно, что зрительное, живописное ощущение, пускай даже ограниченное, может действовать на зрителя. А то иногда, особенно в Л[енин]граде, у нас в Академии, мне иногда казалось, что смотрение с этой стороны утеряно. На выставке дипломников[11] по-настоящему нашей молодежи нравится только Скуинь[12], а у Островой[13] — некоторые рисунки. Живопись ее оценивается слабо. Ну вот, дорогой, и все московские новости.[...]

Искренне любящий Вас
Ваш А. Осмеркин[...]
29/X [19]39

Печатается по оригиналам, хранящимся у Н. П. Павловской, Л. Публикуется впервые.

1 Фотопортрет А. А. Осмеркина.

2 Речь идет о премии за картину «Политических ведут». «Десятого октября с. г. получите...» — очевидно, описка А. А. Осмеркина.

3 Г. В. Павловский. Портрет Героя Советского Союза Евгения Константиновича Федорова, магнитолога-астронома дрейфующей станции «Северный полюс». 1938. ГТГ. Был написан по заказу Оргкомитета Всесоюзной выставки молодых художников, посвященной двадцатилетию ВЛКСМ. М., 1939.

4 «Моя личная неорганизованность» — см. письмо к Е. К. Гальпериной от ноября 1933 г. (наст. изд., с. 88).

5 В. Я. Родионов, директор Института ВАХ в Ленинграде.

6 Т. е. в Московском институте.

7 Выставка изобразительного искусства Армянской ССР в Москве, в связи с декадой армянского искусства, включала разделы: 1. Древнее искусство Армении. 2. Искусство Армении XVIII — начала XX века. 3. Искусство Советской Армении.

8 См. об этом воспоминания А. В. Щекин-Кротовой (наст. изд., с. 270).

9 Михоэлс, Соломон Михайлович (1890—1948), актер, режиссер, художественный руководитель Московского государственного еврейского театра.

10 Юмашев, Андрей Борисович (р. 1902 г.), летчик, Герой Советского Союза, живописец.

11 «Выставка дипломных работ художественных вузов 1939 года». Была открыта 23 октября 1939 г. в Москве, в помещении ГМИИ им. А. С. Пушкина.

12 Скуинь, Елена Петровна (р. 1908 г.), живописец, выпускница мастерской А. А. Осмеркина в Институте ВАХ. На выставке была ее дипломная картина «Занятия кружка, изучающего морское дело».

13 Острова, Лия (Лидия) Александровна (р. 1914 г.), живописец, выпускница мастерской И. И. Бродского в Институте ВАХ. На выставке была ее дипломная картина «Смотр юных дарований в государственной филармонии» и подготовительные работы к ней, в том числе рисунки.

Г. В. Павловский. Портрет А. А. Осмеркина. Х., м. 1938

[Москва,
19 марта 1949 г.]

Дорогой Женя!

Ну, одолжил. Порадовал очень. Я всегда был убежден, что Вы талантливый художник и человек, но сейчас к моему представлению о Вас добавили, что Вы еще способный фотограф. Особенно нам понравилась [та], где Вы сняли меня в мастерской — фигуру. Большая голова страшная, но уже такое натуралистическое искусство фотографии, что от нее нельзя требовать реализма. Я лишний раз убедился, что я здорово постарел. А я и не замечал. Ну что ж, «мечтам и годам нет возврата».

Я сейчас с увлечением работаю над картиной [14]. Все было бы хорошо, вот только нестерпимо обманывает натура. Иногда ждешь-ждешь обещанного прихода, не дождешься. Делаю этюды аксессуаров или разрабатываю эскиз. После того первоначального нашлепка сделал еще несколько. Выяснилось многое, почти устроилось, сделал еще два этюда двух персонажей. Словом, даст бог, может быть успею к сроку.

[14] «Передовые люди автозавода им. И. В. Сталина» по договору с Дирекцией художественных выставок и панорам Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР для Всесоюзной художественной выставки 1949 г.

Еще раз хочу с Вами поделиться моим настоящим счастьем жить как художник, а не чиновник. «Не было бы счастья, да несчастье помогло»[15].

А главное мое счастье, ни с чем не сравнимое, это дружеская, несмотря на все тяготы, это моя жизнь с Надей. Никогда ближе и чутче, за всю мою жизнь, я не встречал друга. А чего, чего не сплетничали как у Вас в Л[енин]граде [...], так и у нас в Москве. От всего этого я ощущаю еще большую сладость в моей счастливой домашней жизни. Для нашего брата, особенно художника, это самое первейшее условие. Буквально при этом условии ничего не страшно. Теперь только остро ощущаю, как «свой дар, как жизнь, я тратил без вниманья». Когда вспомнишь Академию, то вспомнишь, сколько утерянного времени, но без этого нельзя, и я, что прошло, не кляну. Познакомился и подружился с Вами, еще несколько дорогих для меня имен, а плохое, несмотря на нанесенные раны, не хочется и вспоминать. Друзей моих Вы всех знаете — передайте им от меня сердечный привет. Жаль, что это лето я никуда из-за картины не поеду. Но к осени, когда у нас будет слякоть, я мечтаю поехать на юг, может быть, в Армению. Опять-таки какое преимущество, это когда во что бы то ни стало нужно быть к занятиям, а сейчас, как вольная птица в теплые края.

А то, как каторжника тянет после воли к месту ссылки, так и меня — свободного — тянет иногда в Л[енин]град. Меня очень приглашали помимо Вас Савиновы Глеб и Оля[16] поселиться у них в мастерской, бывшей Александра Ивановича[17]. Ну для этого нужно приехать для большой вольности с деньгами.[...]

Будет время, напишите мне о себе, о сыне, о картине, Вы знаете, что меня это очень живо интересует. Ибо Ваши успехи или несчастья близко меня трогают и я далеко не безразличен. [...]

Ваш А. Осмеркин
19.III [19]49

[15] В 1947—1948 гг. А. А. Осмеркин был отстранен от преподавательской работы (см. наст. изд., с. 56).

[16] О. Б. Богаевская, жена Г. А. Савинова.

[17] А. И. Савинов.

## Из писем к Н. Г. Осмеркиной

Печатается по оригиналам, хранящимся у адресата. Публикуется впервые.

Ереван,
[10 октября 1946 г.]

[...] Остановился я в гостинице «Севан» № 243. А до сего времени был в так называемой «передвижке»[1]. Увиденным буквально потрясен. Пейзаж, напоминающий Пуссена. Приняли исключительно радушно и гостеприимно. Осуществлена ван-гоговская мечта[2]. Причем исключительно заботой и инициативой художника-пейзажиста Гюрджана[3]. Там я буквально ни о чем не думал, только о живописи. Только беда, что и здесь, в Армении, бывает осень, да еще в горах. Были ветры, дожди, град, палатка покрывалась снежной изморозью, а стекло (в палатке) — узором папоротника (что-то московское, холодное). [...] «Счастье и право»[4] обрел любоваться подлинной природой, которую увидел как бы в первый раз. Конечно, растерялся, сделал 8 вещей. Эривань очень пыльный город, расстояния большие, и поэтому чувствую усталость. В институте плохо организовано[5], натуры нет, тряпок нет. Хуже, чем в Москве. [...] То, о чем мечтал, еще не осуществил. Это «natur[e]-mort[e]'ы» и портрет. Сейчас задержка, конечно, как я предполагал, в подрамках. Нигде никаких столяров

[1] «При Союзе художников у нас (в Ереване.— *Сост.*) была организована передвижная мастерская, чтобы дать возможность художникам ездить в колхозы, на заводы и работать там на живом материале, на живом пейзаже. Эта замечательная организация, которую создал и которой руководил художник Г. М. Гюрджян, оказала громадную помощь художникам. Я предлагаю, чтобы Академия и высшие учебные заведения завели бы такие передвижные мастерские. [...] Для этого нужно иметь специально оборудованную грузовую машину». (Из выступления М. С. Сарьяна на Второй сессии Академии художеств СССР.— В сб.: Академия художеств СССР. Первая и вторая сессии.

нет. Концы нестерпимо большие и душно от пыли. Сейчас пойду в музей, где чинят мой этюдник, и там же за 80 руб. метровый подрамок закажу.[...]

[...] Какие бы люди ни были, их нужно беречь и больше того, что они могут, и не нужно требовать. Это я особенно сейчас чувствую в Армении. У всех полно своих собственных забот и своих тревог. [...]

Жалко не успел написать и передать через Сарьяна. Он в Москве. Я от него в восторге. У него сможешь узнать обо мне. Мы с ним встретились в передвижке и на банкете. Был у него. Живопись его только здесь особенно оценишь. Свободная и верная. [...]

[Ереван,
15 октября 1946 г.]

[...] Архитектура здесь потрясающая. Это не шутка, а действительность, что это превышает все доселе мной не только виденное, но и [известное] по репродукциям Византии, Италии, Испании и т. д. Правда, очень все плохо сохранилось, и для туристов нет того курортного вида. [...]

[Ереван,
23 октября 1946 г.]

[...] «Дни осени бранят обыкновенно». А я особенно. Если б Александр Сергеевич был живописец, не воспевал бы «прощальную красу». Как всегда в таких случаях говорят, «старожилы не [при]помнят в это время такой отвратительной погоды». Я думал, что холод только в горах, а здесь, в Ереване, будет теплее. [...] Насчет архитектуры, ты знаешь, как театр от Еврипида. И правда, много памятников до нашей и после нашей эры. До сих пор не получил вещей своих от «передвижки». Сейчас с почтамта пойду (все большие и утомительные концы) и может успею в институт. Там у меня 2-й и 3-й курсы, народу много, после чего, сама понимаешь, работать для себя невозможно. Вчера закончил Nature-morte с персиками. В ливень ходил на базар, не нашел, чего особенно хотелось,— виноград. Завтра хочу поставить, не пойду в институт. Асламазяны [6] очень гостеприимны (приглашают ходить обедать), но я стесняюсь и хожу редко, но зато взял у них ковер очень интересный. Хочу купить кувшин для цветов, вернее для вина, совсем античной формы. В номере даже чернил нельзя достать. Так что завожусь nature-morte'ным хозяйством. У меня еще три чистых холста большие 1 м × 1,20 [...] Я думаю, что десяток пейзажей и 4 nature-morte'а это все, что я сумею сделать. Посмотришь, я не совсем удовлетворен. По моему, Загорск сильнее. Я объясняю тем, что муза была под боком, а потом нельзя туристом быстро овладеть. Цвет не этнография.

Пишу в почтамте, еле достал ручку, кругом армянская гортанная речь, напоминающая реку Зангу. Даст бог, все устроится, и на будущий год я буду опять в чудном плену Армении [...]

[Солнечногорск,
24 ноября 1948 г.]

[...] Живу я в комнате с милым человеком художником Гершаником [7] (тоже ученик И. И. Машкова), с ним я встречался у Иогансона. Разговорились на ночь, и узнал о том, что якобы Борис Владимирович [8] за меня копья ломал,

Доклады, прения и постановления. 22—24 ноября 1947 г. 20—27 мая 1948 г. М., 1949, с. 177).

2 Очевидно, подразумеваются высказывавшиеся Ван Гогом мысли о сотрудничестве и братстве художников (см.: *Ван Гог В.* Письма. Т. II. М., 1935, с. 308, 310—311, 313, 315).

3 Гюрджян, Габриэль Михайлович (р. 1892 г.), живописец.

4 Перефразированные слова Пушкина из стихотворения «Из Пиндемонти» — «Вот счастье! Вот права...».

5 Речь идет о Ереванском художественном институте, куда А. А. Осмеркин был командирован Комитетом по делам искусств при Совете Министров СССР «для постановки художественного образования» (Заявление А.А. Осмеркина в бюро партийной организации МОССХ, 1948 г.— копия в Архиве А. А. Осмеркина).

6 Асламазян, Мариам Аршаковна (р. 1907 г.), живописец и график; Асламазян, Ерануи Аршаковна (р. 1909 г.), живописец, ученица А. А. Осмеркина.

7 Гершаник, Роман Васильевич (р. 1898 г.), живописец и график. Учился у И. И. Машкова в 1917 — 1918 гг. в студии А. Э. Миганаджиана и как близкий ученик, вместе с П. П. Соколовым-Скаля, жил в мастерской Машкова в М. Харитоньевском переулке; в 1923—1925 гг. занимался в мастерской И. И. Машкова во Вхутемасе.

8 Б. В. Иогансон.

чуть ли не собирался из-за меня покинуть Академию. Все «это, видите ль, *слова*, *слова*, *слова*». Достал 5 томов шеститомника А. С. Пушкина. Не звонил ли Томашевский? [9] [...]

Подморозило. Снега много. [...] Небо бирюзовое. Думаю, когда будет холст, начать у самого дома. Забегать греться в дом. Мотив великолепный. Не нужно выбирать — все замечательно. [...] Рад, что вырвался из Москвы.[...]

[Солнечногорск,
декабрь 1948 г.]

[...] Несказанно рад, что с рисунком налаживается. Мне совершенно все равно где. Лишь бы наладилось поскорей. Много нарисовал. И жду вечера, чтоб рисовать. Дружеские у меня отношения с О. М. Бескиным. Сочувствует моей теме и уверен, что все увенчается успехом. Я волнуюсь, как никогда, правда, от успеха ее все зависит [10].[...] Завтра ты узнаешь ответ насчет Дрездена [11]. [...] Мне хочется приступить к эскизу и доканчивать недоконченное. [...] Как ты знаешь, я не пишу, оттого особенно хочется. Одно утешение— свинцовый карандаш. [...]

9 Томашевский, Борис Викторович (1890—1957), литературовед, пушкинист.

10 Речь идет о картине «Передовые люди автозавода им. И. В. Сталина», договор на которую А. А. Осмеркин заключил 7 декабря 1948 г. (см. наст. изд., с. 57).

11 А. А. Осмеркин говорит о получении разрешения на осмотр картин Дрезденской галереи, спасенных советскими войсками и находившихся в это время на хранении и реставрации в Москве.

## Из писем к В. К. Тетерину[1]

Письма от 9 марта 1948 г. и от сентября 1949 г. печатаются по копиям с подлинников, хранящихся у адресата. Письмо, предшествующее письму от сентября 1949 г., дается по рукописи из Архива А. А. Осмеркина. Судя по всему, оно не было отправлено «из-за затерянности» адреса В. К. Тетерина — содержание его отчасти повторено в письме от сентября 1949 г., которое ввиду этого печатается с сокращениями. Письмо от конца октября — ноября 1949 г. печатается по тексту, хранящемуся в Архиве А. А. Осмеркина. Все письма публикуются впервые.

Москва,
9/III 948

Дорогой Витя!

Вы хотели бы узнать обо мне? Живу, стал староват, иногда болею. По возможности стараюсь писать. Написал сравнительно много. Из Ваших ленинградских многим показывал. Так, я показывал Павловскому, Годлевскому[2] (пишет диплом по монументальной мастерской, чтоб избежать Авилова [3]), Ивановскому и еще кому-то ... Вот и Вы приезжайте в Москву, буду очень рад поделиться и с Вами. Много работал и с ребятами [4], которым, как Вы знаете, взаимно предан. Хожу к ним часто через дорогу на Мясницкую. Дипломниками очень доволен, т.к. состав был не так уж силен. А с дипломом справились очень хорошо. Была проба выпада против меня со стороны Милицы Леонидовны Лисенко (работает в ком[ите]те по худ[ожественному] образованию[5]), не поддержанная никем как со стороны всего коллектива, так и со стороны Сергея Вас [ильеви]ча Герасимова [6], ее выступление «повисло в воздухе». Как знаете, не то было бы у Вас в Ленинграде, кто-то захотел на мне делать свою чиновничью карьеру. У нас в Москве больше художников оказалось, чем у Вас. Да и больше у меня друзей и современников. У нас больше работают, чем у Вас. Расхвастался я. Да, подумайте, Витя, что я потерял, уйдя из Академии? А приобрел время и деньги. Мне никогда не хватало денег выехать и расплатиться в «Астории». А пейзажи, которые я бесконечно люблю,— постараюсь приезжать «свободным художником» в белые ночи. В общем, я доволен. Не скрою, остались привязанности в Вашем лице и целом ряде других милых лиц в нашей бывшей мастерской. Вот о них мне очень приятно узнать. [...]

Насчет диплома — один мой завет. Успех его зависит, при нашем реалистическом методе, от количества хороших этюдов с натуры, чтобы избежать академической лжи картинок. У Вас все данные хорошо написать, чего я сердечно Вам желаю. Приезжайте ко мне в Москву. Вы мне

1 Тетерин, Виктор Кузьмич (р. 1922 г.), живописец, ученик А. А. Осмеркина по Институту живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Всероссийской Академии художеств в Ленинграде.

2 Годлевский, Иван Иванович (р. 1908 г.), живописец, ученик А. А. Осмеркина по Институту живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской Академии художеств в Ленинграде (1936—1941 гг.).

3 Авилов, Михаил Иванович (1882—1954), живописец. После увольнения А. А. Осмеркина из Института живописи, скульптуры и архитектуры ВАХ в Ленинграде был прикреплен к бывшим ученикам А. А. Осмеркина.

4 Речь идет о студентах мастерской А. А. Осмеркина в Московском Гос. художественном институте им. В. И. Сурикова.

5 Работник Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР. См. прим. 1 к выдержкам

покажете, что делаете Вы, а я Вам покажу, Вам будет интересно. Я ведь при Вас заехал в Загорск, так до сих пор от пейзажей и жанра не могу освободиться. Нахожусь в плену «Загорских очарований». Кстати, там есть превосходная березовая роща [7].

Витя, признаюсь, я очень хохотал, когда прочел о тайнах казеина, известного еще до изобретения масляной живописи. Никаких тайн нет. Знаю, что всю жизнь Петр Петрович пишет на казеине, не примешивая никакой эмульсии (я с эмульсией). Замачивайте порошок в воде на ночь, на другой день после нашатыря разводите казеин в теплой воде. Вот и все тайны, а пропорции ощущайте сначала по Киплику [8], а потом на глаз, вот и все, что могу сказать.

Я сам давно грунтовал на казеине, больше работал рыбьим клеем. Но такой большой мастер, как Петр Петрович, повторяю, предпочитает всему казеин. Грунтуйте щеткой, а не кистью. Все получится. Еще раз посоветую побольше этюдов цвета, света, формы. Да Вы и сами знаете.

Передавайте привет кому следует, приглашаю к себе. В это лето думаю, как всегда, много и увлеченно поработать. Планов всяческих много, но повторю Вашу правдивую фразу: «В природе все так красиво». Но надо ее видеть и убедительно современными глазами ее воспеть. Остаюсь Вашим другом и прошу передать привет от моего близкого друга, моей жены Надежды Георгиевны, всем моим и ее друзьям.

Ваш А. Осмеркин.

Писал перед походом к ребятам. Простите за повторения. Письму Вашему рад, спешил ответить. Жду писем, не забывайте.

[Москва, 1949 г.]

Дорогой и любимый Витя!
Задержка произошла из-за затерянности Вашего адреса. Оказывается, я вложил его в одну из книг моей библиотеки. А книг у меня много. Надя, делая генеральную уборку, переложила ее. Благодаря обстоятельствам, многих книг я лишился, главным образом беллетристики. По искусству пока что уцелели. [...] Мне очень понравилась правая группа картины [9]. Надо поискать главного героя, как в пропорци[ях], так и голову. Но я уверен, что это было так давно, что Вы уже сделали. Ну что ж, кажется у Маяковского: «Калеки и калекши, кто знает путь проторнее и легче» (за точность цитаты не отвечаю)[10]. Я сейчас сам дипломник — пишу картину, которая должна решить мою дальнейшую судьбу [11]. Я, как Вы и представляете, делал и буду делать без всяких компро[мис]сов. Что из этого будет, можно только гадать. Я с восхищением читал Ваше письмо. На меня повеяло настоящей молодостью. Не чиновника-угодника, а убежденного художника. К сожалению, с печалью я гляжу на многих молодых, которые ищут всех благ и возможностей, как говорят солдаты, в «применении к местности». Хамелеонство и мимикрия. Но есть и такие, как Вы, в которых нельзя не верить, ибо истина одна в искусстве — чем больше упорства и сопротивляемости без личных компромиссов, тем разительней результат. Лучший пример — В. И. Суриков [...], писать не по заказу, а по вдохновению — отсюда его и легендар-

из доклада А. А. Осмеркина на заседании кафедры живописи и рисунка МГХИ им. В. И. Сурикова 10 апреля 1948 г. (наст. изд., с. 134).

6 С. В. Герасимов был в это время заведующим кафедрой живописи и композиции и директором МГХИ им. В. И. Сурикова. Летом 1948 г. был от этих должностей отстранен. Позицию С. В. Герасимова в отношении А. А. Осмеркина и других педагогов МГХИ им. В. И. Сурикова в тот момент могут характеризовать слова из статьи «Основные задачи художественного образования. (Вторая сессия Академии художеств СССР)», где говорится, что С. В. Герасимов «пытался всемерно защищать подобранные им педагогические кадры» («Искусство», 1948, № 4).

7 В. К. Тетерин работал в это время над эскизами к дипломной картине на следующую тему: доярки со стадом коров в березовой роще в солнечный полдень. Впоследствии эту тему ученый совет института отклонил, и В. К. Тетерин написал дипломную картину «Ссыльные революционеры в Сольвычегодске».

8 Автор трудов по технике живописи, профессор ВАХ, руководитель лаборатории технологии живописи.

9 Речь идет о дипломной работе В. К. Тетерина «Ссыльные революционеры в Сольвычегодске».

10 Это время —
трудновато для пера,
но скажите
вы,
калеки и калекши,
где,
когда,
какой великий выбирал
путь, чтобы протоптанней
и легше?
(*Маяковский В. В.* Сергею Есенину.— Полн. собр. соч. Т. 7. М., 1958, с. 100).

11 «Передовые люди автозавода им. И. В. Сталина».

ная скупость, чтобы не быть зависимым. Вначале для храма Хр[иста] С[пасителя] написал «Вселенские соборы» в академическом духе[12], как требовал заказчик, после чего во всей своей жизни к этому не возвращался. Так и Вам нужно окончить Академию как трамплин для будущей жизни и творчества.

Главный героизм, я вычитал у Бетховена, заключается в том, чтобы знать жизнь, как она есть в действительности, и не переставать ее любить. Все пошлое и ложное[13], как и Академия, ушло от меня далеко-далеко [...] Спасибо большое за приглашение к Вам; я получил такие же от друзей — Савинова, Павловского и других. Я уверен, что, заехавши, я проживу не хуже, чем в «Astoria». Интересуюсь Вашим пейзажем из окна и всем[и] ленинградским[и], о которых я не переставал мечтать. Загруженность, отяжелелость годов и материальные невзгоды не позволяют осуществить мечту. Вы, Витя, кажется, что Вы коренной москвич, [и] Женя[14], будучи в Москве, милости просим. Очень приятно Вас повидать, надеюсь, что уже Вы будете с дипломом. В наше время это необходимо. Я чувствую, что Вас не «закрючит», как говорил мой учитель великий живописец Сезанн. [...]

[Москва,
сентябрь 1949 г.]

Дорогой и любимый Витя!

[...] Поздравляю Вас, что окончили Академию. Это необходимый трамплин для будущего. Есть великолепный пример из прошлого. Это Суриков, отчасти Врубель, который не окончил. Этим Академия, не в пример многим другим, не принесла никакого вреда. Да, это были большие люди. В пример всем искренним и возвышенным, к которым принадлежите и Вы. [...]

[Москва,
ноябрь 1949 г.]

Не писал, потому что много всяких и всяческих событий и происшествий. А в общем, «мышья беготня». Несмотря на всю мою взыскательность и напряженность за все лето (я никуда не уезжал), картину, как и полагалось, не приняли[15]. [...] Кто из присутствующих на жюри решится выступить за меня, т. е. «формалиста»,— смельчаков не оказалось, и ее скоро унесли. Заводские коммунисты и производственники, очень им понравилась моя работа — безоговорочно, о чем они написали в к[омитет] с просьбой дать им. Письмо было адресовано на имя Лебедева[16]. [...] Он очень любезно меня принял и сказал, что он разрешает. Так что я удовлетворен экспонировать ее перед первоисточником[17], непосредственной апелляцией перед самим народом, у которого нет никаких предвзятостей и точек зрения на «импрессионизм». [...] Мы живем в очень динамическую эпоху. Не так уж давно меня приглашали в Академию, 32 год, на «реализм», а в 48 году, как Вы сами знаете, все переменилось. В этом вся диалектика. «Претерпевший до конца спасется».[...]

[12] См. воспоминания М. П. Кончаловского и прим. к ним (наст. изд., с. 232).

[13] Слова из стихотворения Ф. Тютчева «Так в жизни есть мгновения...» (1855 г.).

[14] Антипова, Евгения Петровна (р. 1917 г.), живописец, ученица А. А. Осмеркина по Институту живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Всероссийской Академии художеств, который она окончила в 1950 г. Жена В. К. Тетерина.

[15] Картина А. А. Осмеркина «Передовые люди автозавода имени И. В. Сталина» была отклонена Комитетом Всесоюзной художественной выставки 1949 г. на заседании 29 октября 1949 г.

[16] П. И. Лебедев был в это время председателем Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР.

[17] Главное управление учреждениями изобразительных искусств Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР не сочло возможным «экспонирование картины «Групповой портрет стахановцев завода им. Сталина» во Дворце культуры завода». (Письмо начальника ГУУИИ Директору Дворца культуры автозавода им. Сталина от 29 ноября 1949 г. за № ШЮ-2542. Копия А. А. Осмеркину находится в Архиве А. А. Осмеркина).

А. А. Осмеркин пишет картину «Передовые люди автозавода им. И. В. Сталина». 1949

## Из письма к П. И. Ивановскому[1]

[Москва, апрель (?) 1948 г.]

[...]Академия для меня зарастает постепенно сорной травой. [...] Я много сил и энтузиазма ей отдал. Я вознагражден тем, что воспитал людей, преданных подлинному современному искусству. Вы, должно быть, помните, что в Академию я пришел с ныне покойным дорогим Дмитрием Николаевичем[2], с которым мы вместе, каждый по-своему,засучив рукава, в первый же зачет показали и сломали всю билиберду до нас. Если мосьё Авилов не может ничего сделать за 2 года, то я глубоко уверен, что он ничего не сможет и за 22 года. Искусство не обманешь, ему надо безраздельно быть преданным, больше, чем своей личной карьере, как ему был предан Чистяков, Кардовский, в наше время прекрасный Савинов Ал. Ив. и им подобные. Мне никогда никакое «наследие» не мешало. Я был озарен фанатически правдой и музами искусства. Как я мог, так делал. Если говорит ЦК партии, что музыка должна быть

Печатается по черновику, хранящемуся в Архиве А. А. Осмеркина. Публикуется впервые.

1 Ивановский, Петр Иванович (1906—1958), живописец, учился и был аспирантом в ВАХ (руководитель И. И. Бродский). Работал в ВАХ.

2 Д. Н. Кардовский.

красивой, эстетичной, мелодичной [3], то то же самое должно быть в живописи. Недаром мы с Вами самозабвенно увлекались Делакруа, Суриковым и многими другими величайшими. [...] Есть Эрмитаж, есть прекрасные вещи и в Русском музее. Это бесспорно.

О себе скажу — я жил и развивался, как и мое время, мне только жаль, что я очень много времени отдал другим. От этого я не стал ни карьеристом, ни чиновником, а хочу, как в детстве, быть живописцем, на художника меня, должно быть, не хватит. Возраст мой 58 лет [4], но я как верный солдат останусь с кистью, как он обязан оставаться с ружьем. Мой Вам, дорогой, совет: берегите здоровье и пишите все, что любите, поезжайте куда-нибудь летом, а то коридоры Академии [сделают Вас] не творцом-художником, а узником. Чересчур много там званых у Вас, да мало избранных.

Я живу только искусством, а насчет интриг — их слишком много. Не скрываю, что они ранят мое слабое сердце. Но оно бьется во славу этого трудного и беспощадного искусства. Мы себя ему посвятили не ради временной чепухи, а чего-то значительно большего.[...]

Остаюсь верный Вам
Ваш А. Осмеркин

[3] А. А. Осмеркин говорит об известном выступлении А. А. Жданова по вопросам музыки (см.: Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). М., 1948).

[4] Ошибка. А. А. Осмеркину в это время исполнилось 55 лет.

## Из писем к П. И. Нерадовскому[1]

Печатается по оригиналам, хранящимся в отделе рукописей Государственного Русского музея (ф. 128, ед. хр. 177, лл. 1, 2, 4, 5). Публикуется впервые.

[Переславль-Залесский,
конец июля 1948 г.]

Дорогой Петр Иванович!
Все очень хорошо, только буйный ветер не дает возможности работать. Вчера я с Надей были у Екатерины Дмитриевны Альбицкой (дочь Дмитрия Николаевича Кардовского). Были очень гостеприимно приняты. Они очень обрадовались, узнав, что Вы живы, здоровы, и просили меня Вам передать, что они Вас приглашают у них остановиться. Живут они на улице Кардовского. Мы зашли с Надей на почту по дороге в Горицкий монастырь, где Надя собирается поработать. Мы поселились в рыбацком поселке, где очень своеобразно, интересно, повторяюсь, мешают сильные ветры. Сердечно Вам признательный. Прошу передать мой привет Вашей супруге.

Искренне преданный
Ваш А. Осмеркин

[Москва,
16 октября 1948 г.]

Дорогой Петр Иванович!
Как жаль, что не осуществилась встреча с Вами в Переславле-Залесском. Мы все Вас ждали. Ждали Вас и у Альбицких. Очень приятный дом и обитатели его. О самом Переславле не буду распространяться в письме. Лучшей иллюстрацией, какую смог бы [дать, были бы] мои этюды и рисунки Надежды Георгиевны (старина). Я работал только в Рыбачьем поселке. Очень хочется Вам показать и выслушать Ваше мнение, которым я всегда дорожу. [...]

[Москва,
конец января 1952 г.]

Дорогой Петр Иванович!
Очень я и жена моя ждем Вашего приезда в Москву. Очень

[1] Нерадовский, Петр Иванович (1875—1962), художник, историк искусства, музейный деятель. В 20-е гг. заведовал художественным отделом Русского музея. С 1943 г. возглавлял Загорский филиал Центральной художественно-реставрационной мастерской и заведовал одним из отделов Историко-художественного музея-заповедника в Загорске. В 1952 г. сделал два карандашных портрета А. А. Осмеркина.

А. А. Осмеркин в Загорске. 1951. На скамейке сидят (слева направо): П. И. Нерадовский, Н. Г. Осмеркина, А. А. Осмеркин, Т. А. Осмеркина

хочется многое Вам показать из моих новых изданий [2] и посоветоваться с Вами насчет [нрзб]. Мне очень пополнил А. Иванова М. В. Алпатов [3]. [...]

[Москва, 22 марта 1952 г.]

Дорогой Петр Иванович!
Часто вспоминаю с Надей Вас. Я сделал серию портретов[4]. Хотел бы Вам показать целый ряд изда[ний][5]. Из них как замечательное — вышел XVIII век со Статиным[6] во главе. И многие не менее замечательные.

Любящий Вас
Ваш А. Осмеркин. [...]

[2] Имеются в виду альбомы с репродукциями и фотографиями картин, которые составлял в эти годы А. А. Осмеркин, в шутку называвший это свое предприятие «Осиздатом».

[3] Алпатов, Михаил Владимирович (р. 1902 г.), искусствовед. Преподавал в Московском Вхутемасе — Вхутеине; с 1943 г.— профессор Московского института изобразительных искусств (МГХИ им. В. И. Сурикова).

[4] Имеются в виду «Портрет Н. А. Северцовой», 1951 (собр. О. С. Северцовой, М.); «Портрет Е. Б. Малаховской», 1951 (собст. Н. Г. Осмеркиной, М.); «Портрет Ольги Северцовой», 1952 (Киевский музей русского искусства).

[5] Имеются в виду альбомы «Осиздата».

[6] Речь идет о работе А. Статина (Статиньша?) «Портрет неизвестного» (1797, ныне в Музее латышского и русского искусства, Рига), первым исследователем которой был П. И. Нерадовский (см.: *Нерадовский П.* Мужской портрет работы А. Статина в собрании государственного Русского музея.— В кн.: Материалы по русскому искусству. Л., 1928, с. 171—177). По словам Н. Г. Осмеркиной, А. А. Осмеркин называл А. Статина «русским Шарденом».

## Письмо к А. В. Куприну

Печатается по черновику, хранящемуся в Архиве А. А. Осмеркина. Публикуется впервые.

[Москва, 1950 г.]

Дорогой Александр Васильевич!
Навести меня в новом году, обязательно, если можно, с Анастасией Трофимовной [1], поговорим, побеседуем о житье-бытье и о всякой всячине. Да вот беда, до меня дошли слухи, что ты заболел. Все меряешь у себя пульс. Вот и домерился. Нужно тебе освежиться. Приходи, я полечу, и все забудется, что неприятно. Я все думаю, не написать ли твой портрет. Ты как думаешь? Ответь. Очень хочу. Как-нибудь играющим на органе. Вот как ты думаешь? Большой холст хочется. Вот подумай и разреши [2].

Как всегда
весь твой
А. Осмеркин

[1] А. Т. Куприна (рожд. Полозанцева), жена А. В. Куприна.

[2] Портрет написан не был.

А. А. Осмеркин на выставке произведений А. В. Куприна и Г. И. Кепинова. Москва, 1948. Справа налево: А. А. Осмеркин, В. В. Рождественский, М. П. Кончаловский, А. В. Куприн, Г. И. Кепинов

## Из писем к В. А. Навроцкой[1]

Печатается по подлинникам, хранящимся в Архиве А. А. Осмеркина. Публикуется впервые.

[Москва. лето (?) 1949 г]

[...] Дела у нас очень поправились, а картина[2] выходит торжественна[я] и идет к концу. От каждого персонажа, а их 8, требуется 1—2 сеанса. Вы писали нам о юбилее Катонина Е. И.[3]. Я пережил таковой; самое большее, что я помню, в этот день мы решили с Надей пожениться. Помню концерт, а также много [...] приветствий от лиц, которые через три года после обвиняли меня в эстетизме и формализме[4]. Невольно вспоминаются стихи Фета, написанные тоже по поводу его юбилея:

Нас отпевают. В этот день
Никто не подойдет с хулою:
Всяк благосклонною хвалою
Немую провожает тень... [5]

Как видите, играть роль «немой тени», несмотря на почетность, не очень легко, кто это чувствует. Я лишился благодушия, и меня научили почувствовать фальшь и легковерие.[...] Самое интересное и очень, что мы все время мечтаем. Если примут картину и будут после этого деньги, уехать с Вами в Крым на «бархатный» сезон в Судак [...] Если б осуществилась эта мечта, было бы замечательно. [...]

[Москва, 2 октября 1951 г.]

[...]Мы уже приехали с дачи, т. е. из Загорска, где прожили великолепное и жаркое лето. Если я хорошо поработал лето, это еще не все. Меня всегда занимал вопрос, как это все перевезти в Москву. Надя часто вспоминает мои телеграммы из Эривани, их было несколько, «Еду ящиком» или «Встречай ящиком» или в этом роде и т. д. Я за-

[1] Навроцкая, Вера Александровна (1880—1972), мать Н. Г. Осмеркиной.

[2] «Передовые люди автозавода им. И. В. Сталина».

[3] Архитектор, был профессором ВАХ, родственник В. А. Навроцкой; в эти годы работал в Киеве.

[4] См. раздел «Хроника жизни и творчества А. А. Осмеркина», 1945 год, март (наст. изд., с. 54).

[5] «На пятидесятилетие музы». 1888 г., 20 декабря.

казал там для перевозки ящик, за который на многих станциях платил штраф за несдачу в багаж. Так и на сей раз я беспокоился насчет доставки. Но Надя заехала, будучи в Москве, на службу к бывшему моему ассистенту [6], забрала его в Загорск и с ним, на руках, все перевезла и доставила без всяких штрафов в Москву. А приехавши, произвела генеральную уборку вплоть до натирания полов мастикой и развесила картины, словом, устроила вернисаж предварительный для моих друзей, которые бывают у нас — художники: Кончаловский, Дейнека, Сергей Герасимов, Кукрыниксы и другие. [...]

Дома-то хорошая выставка, но мне бы хотелось устроить для общественности за свою жизнь. Работ у меня собралось много. Мне бы хотелось с ней устроить турне по СССР, заехал бы тогда с большой радостью и в Киев, Одессу и т. д. Вот чего бы мне действительно хотелось бы [7].

[6] Б. В. Парюгин.

[7] Последний абзац взят из черновика, очевидно, относящегося к данному письму (Архив А. А. Осмеркина).

[Москва,
18 октября 1951 г.]

[...] Вера Александровна, приезжайте, я буду хвастать помимо картин еще своим издательством, которое с зимним сезоном развернулось вовсю — сейчас издается «XVIII век в русской живописи». Интересно очень.[...]

[Москва,
около 10 декабря 1951 г.]

[...] Вы просили о[бо] всем писать. Ну что ж, я напишу, как праздновал свой день Ангела. Это было 6 декабря (по старому стилю 23 ноября), в этот день есть Александр, к которому я принадлежу. Мы с Надей сосчитали — было 30 человек. Было вино и очень весело. Из знаменитостей были Ирина Шаляпина, Анна Ахматова, Вертинский. Были мои ученики, моя дочь Татьяна — ей сейчас 17 лет. Нанесли всякой всячины, мы совсем не тратились — все организовала молодежь.[...] Был мой товарищ — иллюстратор по западной литературе художник Милашевский, который, между прочим, сделал на меня и Надю карикатуру по картине Пукирева «Неравный брак» [...][8].

[8] Милашевский, Владимир Алексеевич (1893—1976), художник, график и живописец. У Н. Г. Осмеркиной сохранились наброски к упомянутому в письме рисунку.

Москва,
31 декабря 1951 г.

[...] Пишу Вам, дорогая, под развесистой елкой, которую достала очаровательница наша, Надюлечка, так. Пошли от нас по Кривоколенному переулку в сторону Покровки на базар елок, но, увы, там уже базар кончился — когда мы дошли, то увидели одни поломанные остатки бывших елок. Уходили грустные и разочарованные. Надя обратила внимание на одного мужика, тащившего чудесную развесистую елку. Мои дети, уже взрослые, с самых юных дней своего существования не видели ничего подобного. Этот мужик донес ее до самого лифта, но Надя пешком по лестнице на 5 этаж, впереди, как Жанна д'Арк. На радость всем и на удивление моих детей и бывшей жены внесли дерево и сейчас украшают имеющимися игрушками. Украшает моя старшая дочь под руководительством Нади.
Я так интересно и дружно никогда не встречал нового года, как этот.

Послали Вам телеграмму и счастливые всем устроенным сейчас садимся за стол. Действующие лица следующие: Надя, главная устроительница сего праздника; ее муж, уже в летах живописец, и его ассистент, когда был профессором, его помощник, когда устраивали елку — удачно подрубал конец дерева; потом старшая дочь, поклонница Вертинского. Ну, сейчас сажусь обедать, потом допишу; обещали, что дадут сегодня шампанского. [...]

Вчера мы были — я, Надя, Таня и моя родственница — на концерте Вертинского, данно[м] им художникам. Я ему подарил эриванский пейзаж[9]. Его вставили в раму и вышло эффектно. Но какое другое назначение живописи, как не эффект,— так замечательно [говорил] Эжен Делакруа, мной любимый французский художник[10].

[9] «Армения. Пейзаж», 1946, собр. Л. В. Вертинской, М.

[10] Запись в дневнике Делакруа 22 февраля 1860 г.: «[...] В чем же ином, как не в достижении известного эффекта, конечная цель всякого искусства?» («Дневник Делакруа». М., 1950, с. 557).

[Москва,
6 февраля 1952 г.]

[...] Скоро весна! Солнце, и снег подтаивает — на душе радость, оттого что я ежедневно пишу и у меня такая замечательная жена [...]

Нам понравилась последняя картина, виденная нами в кино,— о путешественнике Пржевальском[11]. Кроме этой картины видели еще в Доме кино «Малый театр и его мастера», где очень понравился Наде Игорь Ильинский — бывший премьер театра Мейерхольда. Ставил эту картину мой товарищ и земляк Александр Разумный[12]. В заключение этого сеанса еще показали «Тарзан» 6-я серия. Очень интересны там животные. А вчера мы были в Третьяковке, где любовались мною всегда любимыми мастерами, как-то: Александром Ивановым, Карлом Брюлловым и всем XVIII веком. Все эти мастера, как Вы знаете, есть в моих изданиях. [...]

[11] «Пржевальский». Мосфильм. 1951 г. Режиссер-постановщик С. Юткевич.

[12] Фильм Московской киностудии научно-популярных фильмов. Разумный, Александр Ефимович (1891—1972), режиссер театра и кино, кинооператор, художник.

[Москва,
8 и 10 марта 1952 г.]

[...]Вот сейчас я пишу женский портрет[13], а Надя мне подмалевывает. Но ее никак нельзя отогнать от холста, а мне уж пора. [...]

Смотрели Вашу киевскую картину «Н. В. Гоголь» — цветную. Уйма хороших пейзажей. [...]

Надя ушла к жене писателя Эренбурга продать мой «Nature-morte» [14].[...] 15-го пойдем за пенсией и приобретем юбилейное издание Н. В. Гоголя. [...]

[13] Портрет В. Щуко. Остался незаконченным (находится у В. Щуко).

[14] «Пионы», 1951, собр. И. И. Эренбург, М.

[Москва,
26 марта 1952 г.]

[...] Я живу, как всю жизнь только мечталось. Каждый день пишу [...] Сегодня закончил портрет дочки Северцов[а][15], того известного русского ученого, который фигурирует в кинокартине «Пржевальский». Мы тоже видели обе серии в кино «Тарзана», но предпочитаем «Пржевальского». Был на выставке «Гоголь в изображении советских художников»[16] [...] Сейчас по радио передают «9 симфонию» Бетховена. [....]

[15] Н. А. Северцова, жена А. Г. Габричевского, дочь академика биолога А. Н. Северцова (1866—1936) и внучка зоогеографа, путешественника Н. А. Северцова (1827—1885).

[16] «Н. В. Гоголь в произведениях советских художников. Живопись, скульптура, графика. К 100-летию со дня смерти». Выставка была организована Академией художеств СССР.

[Москва,
конец мая — начало июня 1952 г.]

[...] За это время я с Надей был на польской выставке[17]. Мне понравился Ян Матейко, его автопортреты, не понра-

[17] Выставка польского изобразительного искусства, открытая в помещении Академии художеств в Москве.

В. А. Милашевский.
А. А. Осмеркин. Б., гр. кар. 1946

вились его картины исторические. Потом были на выставке В. А. Серова[18]. В большинстве вещи известные, но попадаются [некоторые] впервые, но очень все бесспорно интересные. Потом был [...] в кино спектакль Малого театра «На всякого мудреца довольно простоты»[19]. Смотрели две серии сразу. Я глядел раньше во МХАТе, но в Малом не хуже. [...]

[Загорск,
около 9 июня 1952 г.]

Ну что может быть лучше лета? Я люблю этот праздник в природе. Начиная с того, что можешь писать различные пейзажи. [...] Словом, я на прежнем месте; иногда вспоминаешь, что была зима, потом пасха, потом наступила весна, но когда пришло лето, как-то все забылось, кажется, что продолжается без перерывов то же лето. [...]

18 «В. А. Серов (40 лет со дня смерти)». Выставка была открыта с 24 мая по 2 июля 1952 г. в ЦДРИ и, пополненная экспонатами из запасного фонда ГТГ, была показана в Выставочном зале Союза советских художников (Кузнецкий мост, д. 20).

19 Фильм-спектакль. Киностудия им. М. Горького. 1952. Режиссеры фильма А. Дорменко, В. Сухобоков. Спектакль Государственного академического Малого театра.

[Загорск,
около 3 июля 1952 г.]

[...] Накопилось за это время материалу хоть отбавляй. Во-первых, вернулась моя давнишняя страсть к живописи. Работаю неистово и вовсю. Пишу на рассвете пруд в Загорске[20], для чего встаю [в] 2 часа ночи. Надя тоже встает со мной. Как я ее ни отговариваю, все напрасно. Нагружается, как мул, и выходим вместе.

Я очень благодарен за Ваше внимание ко мне насчет продажи в Киеве. Но, знаете, я так не популярен у нас в стране и у Вас на Украине, хотя я и учился когда -то в Киевском художественном училище, что тогда было на Сенной. Кто меня помнит, кто позабыл. Времени прошло немало. Я за это время прошел длиннейший этап и успел его завершить. Или по Пушкину «Иных уж нет, а те далече, как Сади некогда сказал». [...]

[20] «Пруд на Штатно-Садовой улице. Загорск», 1952, собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

[Загорск,
6 июля 1952 г.]

[...] Я не знаю ничего хуже ветра и дождя. Но сегодня, как назло, совпадает одно и другое. Сегодня воскресенье, 6 июля, и как зарядило с утра, до сих пор не прекращается. Мука невероятная. Когда еще хочется писать, для чего и приехал. Но я спасаюсь nature-morte'ами. Как раз сегодня кончил nature-morte с белыми и розовыми пионами и белым шиповником [21]. Вот единственное для меня спасение в такой дождливый день, как сегодня. Да, приходится, как ни печально, признаться, что лето никуда не годится. Только начало июля, а в Москву хочется прямо так, как осенью. Мы вчера получили большое удовольствие — смотрели «Живой труп» Льва Толстого в исполнении александринцев для кино [22]. А Вы знаете, я кино значительно больше люблю, чем театр. Разглядеть лучше, чем из партера. Смотришь крупным планом. Звук хороший. Вы обязательно пойдите, у Вас должно пойти. Из всего творчества Льва Толстого больше всего люблю «Живой труп». Возможно, и так и есть, из-за цыганского пения. Поют шишкинские — ленинградцы, тем более, что я многих до сих пор помню. Я как-то с своей приятельницей там крестил у них одного новорожденного цыганенка. Это первый раз в жизни. [...]

[21] «Пионы на желтом фоне», 1952, собр. Е. А. и М. А. Асламазян.

[22] Фильм-спектакль. Ленфильм. 1952. Режиссер фильма В. Венгеров. Спектакль в постановке Ленинградского театра драмы им. А. С. Пушкина.

[Загорск,
август 1952 г.]

Дождь все продолжает свою заунывную песнь. Но все же надежда не оставляет тебя. Вот почему моя самая любимая из женщин зовется этим прекрасным именем: «Надежда». Завтра мы с этой самой «Надеждой» пойдем заканчивать главный этюд этого лета «Дуб на фоне лавры»[23]. Это самый интересный из всех мотивов этого лета.
[...] Мы с Надюшей ездили в Москву и посетили с ней Третьяковку [...] Много вещей в Третьяковке выставлено моего самого любимого из русских [художников] — это М. Врубеля, а до этого он был весь снят. А как у Вас? У Вас много есть. Я хотел бы у Вас побывать и заодно осмотреть всего Врубеля. Надя купила мне раньше проданного Лермонтова с его иллюстрациями. Замечательны оба. Мы переживаем снова. В Загорске Надя нашла переплет-

[23] «Загорский кремль», 1952, Новосибирская обл. картинная галерея.

чика. Это очень меня устраивает. Так мы решили новых книг не покупать, а старые восстановить. План очень огромный. Я этим делом одно время очень увлекался. [...]

[Москва,
около 9 апреля 1953 г.]

[...] Ну вот уж совсем как будто приближается наконец весна! [...] Много нового из живописи и издательства хочется показать Вам. Ручаюсь, что не соскучитесь, а забудете про Ваш Киев. У нас теперь есть замечательная собачка по банальному прозванию Шарик, обаятельности непревзойденной. [...]

[Москва,
1 мая 1953 г.]

Мой любимый и настоящий друг, моя дорогая Вера Александровна!

Наконец наступила та настоящая весна, как я ее называю — «как таковая». Я пишу Вам под радио, где передают «Бетховен» — радиопостановку. Мне хочется Вам сообщить большое и радостное. Во-первых, еду на лето на сей раз не в Загорск, где побывал 13 раз, то есть 13 лет, где все переписал, конечно, понимайте не буквально, а относительно. Но все-таки захотелось переменить место; то, что еще не видел — это будет значительно острее. Итак, еду в Плесково, бывший дом отдыха театра Вахтангова, а сейчас передан в дом отдыха «Рабис», союз мне дал путевку в этот дом на два месяца — бесплатно. Как не соблазниться? Это бывший охотничий домик Шереметевых [...] Природа замечательная, и главное — река, чего в Загорске нет. Вот эти данные меня и мою Надю склонили за Плесково. Волнуюсь очень, и хочется поехать. [...] Для этого грунтуется холст. Готовит Вам знакомый мой ученик Борис[24]. Сейчас прочел воспоминания о моем любимом композиторе Скрябине[25]. [...]

[24] Б. В. Парюгин.

[25] А. Н. Скрябин.— В кн.: Русские пропилеи. Т. 6. Материалы по истории русской мысли и литературы. Собрал и приготовил к печати М. Гершензон. Ч. II. М., 1919.

# статьи, выступления, заметки

## Из ответов на вопросы анкеты для преподавателей-художников Вхутемаса (1921—1922 гг.)

Печатается по оригиналу, хранящемуся в Архиве А. А. Осмеркина. Публикуется впервые.

[...]

*5. Педагогический и художественный стаж.* С основания Своб[одных] Госуд[арственных] Худ[ожественных] маст[ерских] четвертый год. Участие на выставках «Бубновый валет», «Мир искусства» и мн[огих] других.

*6. Направление: если самостоят[ельное], то какое.* Живописный реализм.

*7. Метод преподавания или* [текст утрачен. — *Сост.*] Подход к природе через живописн[ые] [зако]ны с сохранением индивидуального дарования ученика.

*8. Отношение к агитационному искусству, работы в этом направлении.* Агитационное, как и всякое, признаю при свободном выявлении своего живописного подхода и при подходящей обстановке для работы (материал и время).

*9. Отношение к прикладному искусству и «чистому».* Против прикладничества как строгановское, но искусство может быть не только в картинах.

(*Что понимается под словом «чистое»*) Станковая живопись как выражение чистой мысли, оказывающей влияние на все другие проявления искусства.

*10. В чем выразилось участие в организации мастерских.* В различных комиссиях за три года и составлении программ. Последняя программа представлена в научно-худож[ественный] совет мастерских [1].

*11. Отношение к индивидуальным мастерским.* Положительное.

*К производственным.* Как самостоятельный и отдельный вид мастерских.

*К* [*обучению*] *изобразительным средствам* [*искус*]*ства живописи.* При условии объективности научно проверенных данных, но не как прохождение существующих «измов».

*К роли интуиции учащихся в процессе обучения.* Интуицию считаю одним из главных двигателей [в] понимани[и] искусства.

*К материалам и ремеслам.* Желательно их изучение.

*К роли* [*лабораторий коллектив*]*ных и индивидуальных.* Могут быть те и другие.

*12. Что понимается под синтетическим и аналитическим направлением.* Основные элементы живописи (свет, цвет, форму и т. д.) считаю анализом (импрессионизм, кубизм...). Искусство Сезанна считаю синтетическим.

*13. Отношение к эпохе, к стилю, к эклектизму, к иллюстративному искусству и т. п. Что безусловно отрицается и что приемлется?* Стиль не выдумывается, а создается сам по себе под влиянием эпохи и времени.

Преемственность и традиции в искусстве необходимы, иначе распад, как всякое положение без основания.

*Подпись:* А. Осмеркин

[1] Составителями не обнаружена. См. примечание к тексту «Из черновых записей начала 1920-х гг.» (наст. изд., с. 119).

## Из черновых записей начала 1920-х гг.

Печатается по оригиналу, хранящемуся в Архиве А. А. Осмеркина. Публикуется впервые. Возможно, представляет собой набросок к программе, представленной А. А. Осмеркиным в научно-художественный совет Вхутемаса. См.: *Осмеркин А. А.* Из ответов на вопросы анкеты для преподавателей-художников Вхутемаса, п. 10 (наст. изд., с. 118).

Размер холста для данной живописной задачи. Знакомство с грунтовкой холста и красочными материалами. Свойства и особенности каждой краски. Различные приемы и способы письма.

Композиция. Сначала линейн[ое] размещение, сразу определяющее построение, движение, пространство и глубину. Затем построение масс и форм, считаясь с каждым вершком холста. Не отдельное прикомпоно[вы]вание и размещение одного предмета к другому, а нахождение общей композиционной связи одной формы с другой, их взаимная зависимость и влияние одной формы на другую. Отсюда понятие о сдвиге.

Цветовое построение картины. Решение цвет[овой] задачи, контрасты, пр[едметного] сочетан[ия]. Приступая к исполнению, брать отношения цветов так, чтобы сразу выявлять форму цветом. Для этого предлагаю устанавливать сразу отношения темных и светлых цветов, определяющих форму и объем, понимая, конечно, под темным и светлым никак не белое и черное, и не по светотени, так как большинство поставленных моделей — против света. Постановка моделей с резкой светотенью облегчила бы задачу выявления формы, но сюжетом картины ставлю как основную задачу не света, а цвета, что сразу научит воспринимать форму цветом. Но этим не лишаю возможности себя ставить модели и с боковым светом[...] Для большей выразительности ставлю модели с цветами плотными, корпусными. Выявление формы будет тогда полным, когда цвета будут гармонично и полно выражены. Всякий наносимый мазок должен быть положен по форме с расчетом определить од[ин] из многочисленных цветовых планов. Цвет, положенный не по форме, остается пустым и не значительным.

Предлага[ю] подходить ближе к природе, не копируя и списывая, а соблюдая правила живописи, беря во внимание личность ученика и его восприятие.

Рефлекс может быть нанесен, но только как один из цветовых планов, пом[огающих] выявить форму,— не как блик, а как цвет.

## Ответы на вопросы анкеты журнала «На литературном посту» [1]

Печатается по тексту, опубликованному в журнале «На литературном посту», 1928, № 9, с. 66.

[1] «Редакция журнала «На литературном посту» в своей анкете художникам предложила следующие вопросы: 1. Знакомство с литературой. 2. Знакомство с критикой. 3. О живописи: а) советская живопись, б) правильность лозунга «новый реализм» и осуществление его различными группами, в) необходима ли более близкая связь художника и потребителя, г) возможно ли распространение понятия «пролетарское искусство» и на «изо». (Наша анкета среди художников.— «На литературном посту», 1928, № 7, с. 62).

С современной литературой, к сожалению, знаком не в такой мере, чтобы иметь о ней определенное суждение. Из прочитанного вызвали большой интерес: Бабель, Всев. Иванов, Леонов и др.

Мало знаком с литературной критикой и могу судить только о критике живописи. Мы не имеем серьезной, научной и ответственной критики. Мы этим очень бедны. Мне запомнились простые и мудрые слова А. С. Пушкина: «Где нет любви к искусству, там нет и критики». К сожалению, многие, пишущие о живописи, не любят и не знают ее. Глубоко убежден, что в своих героических устремлениях советская живопись имеет в себе очень здоровые корни. В этом наше преимущество перед современным Западом, теряющим традиции своего величайшего прошлого, представители которого всегда должны оставаться нашими учителями.

Устремлением нашим должна быть подлинная картина в ее монументальной сущности. До смешного никто не имеет понятия о сложном пути ее создания.

Примером такой картины могут служить произведения В. И. Сурикова, который работал по шести и больше лет над созданием каждой, между тем как наши тематические задания исполняются в несколько месяцев. И все же мы имеем десяток очень недурных произведений. При таких условиях высокая идея картины заменяется, с одной стороны, иллюстрацией (АХРР) или плакатом (ОСТ), поданны[ми] в увеличен[ных], не свойственных заданию масштабах.

Я нисколько не оспариваю необходимость существования иллюстрации и плаката. Но не разделяю путаницы назначения и методов этого искусства с методами станковой картины и фрески. Одной из основных задач создаваемой федерации [2], конечно, будет найти близкую и живую связь с потребителем. Я убежден, что недолго ждать того времени, когда профсоюзные, клубные и другие общественные организации будут давать задания художникам, соответствующие потребностям данной организации (предназначение, условия помещения, тема и пр.).

Если нам удастся нашей новой формой выразить новую назревшую тематику картины, то понятие пролетарского искусства будет осуществлено в живописи. Это приведет к тому, что живопись будет близка широким массам не только «литературщиной», но дойдет в своем подлинном пластическом выражении.

[2] См. прим. 1 к разделу «Документы общественно-педагогической деятельности А. А. Осмеркина. Между Вхутеином и Академией. 1932». (наст. изд., с. 149).

## Выступление в журнале «Рабис»

Было опубликовано под названием «В мастерской А. А. Осмеркина».— «Рабис», 1929, № 3, с. 7.

Я являюсь одним из самых младших членов основной группы бывшего «Бубнового валета». Члены этой группы, за исключением П. П. Кончаловского, объединились в настоящее время в Общество московских художников (ОМХ). Упоминаю об этом потому, что вместе с нашей группой я в своем творчестве проделал весь путь аналитических исканий в живописи. Здесь были и импрессионизм и кубизм и т. д. Из этих разрозненных исканий для меня во всей ясности выявилась, как некий синтез, основная линия моей работы — работа над картиной как таковой. Я работаю исключительно в области станковой живописи, ибо она, по моему мнению, является наиболее волевой, если можно так выразиться, из всех видов изобразительных искусств.

Обычно я работаю параллельно над небольшими жанрами или пейзажами, понимая их не как этюды к какой-нибудь большой работе, но как вполне законченные произведения, и над большой композицией. Условия проработки последних, необходимость ряда предварительных материалов, этюдов, а подчас, и некоторых изысканий, не дают мне, по крайней мере, возможности создания большого числа таких работ. Этому, правда, в большой степени мешает и моя педагогическая деятельность (Вхутеин), отнимающая много времени у творческой работы. В конечном счете на завершение большой композиции требуется в среднем около года. Из последних, законченных мною крупных композиций назову: «Трактир» (1926 г.) [1] и «Красная Гвардия в Зимнем Дворце в 1917 году» (1927 г.). Сейчас я заканчиваю большую картину, заказанную мне Реввоенсоветом к десятилетию Красной Армии, которую я не успел в то время закончить, на тему

[1] «Подмосковный трактир».

А. А. Осмеркин за работой над картиной «Коммунистическое пополнение девятнадцатого года». 1929

«Коммунистическое пополнение 1919 года». Для этой картины мною сделан ряд этюдов, набросков и т. д. и закончена большая часть самого полотна, изображающего запись на одной фабрике коммунистов перед отправлением на фронт. Картина написана под большим влиянием Рембрандта, которым я сильно увлечен. Живописная задача картины — дать силуэт основной фигуры, за которой находится невидимый источник света, освещающего все остальные фигуры. Часть картины — в дневном свете.

## Заявление в президиум пленума АХР

Печатается по черновику, сохранившемуся у Е. К. Гальпериной, М. Публикуется впервые.

Тов. Антонов [1] в своем выступлении на пленуме АХР [2], критикуя сегодняшнее положение изоискусства, коснулся также и моей картины «Митинг на Знаменской» («1917. Петроград») [3].

Т. Антонов, необоснованно критикуя и не поняв моего замысла, нашел следующее:

1) Фигура матроса (оратора), по мнению его, классово не оправдана.

2) Персонаж генерала якобы возбуждает к себе нежелательное сочувствие зрителя.

Я решительно отметаю такую трактовку моего замысла, с моей точки зрения совершенно произвольную и ни на чем не обоснованную.

Мне не понятно, почему т. Антонов считает, что только привычное схематическое и штампованное изображение героя масс, лишенное эмоциональной выразительности, является политически убедительным? И почему экспрессивность и экзальтированность матроса (оратора) исключает его классовую большевистскую сущность?

[1] А. А. Антонов, деятель Ассоциации художников революции (АХР), был главным редактором журнала АХР «Искусство в массы», председателем правления издательства АХР, председателем искусствоведческой секции АХР.

[2] В это время проходил IV пленум Центрального совета АХР (26—31 марта 1931 г.).

[3] Картина «Митинг на Знаменской (Петроград, 1917г.)» была показана на выставке «Отчетные работы художников, командированных в районы индустриального и колхозного строительства» (Москва, февраль 1931 г.).

А второе замечание т. Антонова еще более неоправданно. Я убежден, что ничтожество персонажа, выраженн[ые] в типаже вялость и дряхлость его облика и его жеста, явно не выгодно [для него] контрастируют с могучей спиной рабочего, небрежно повернутого к нему вполоборота.

Мне представлялось передать в картине всю сумятицу и неорганизованность уличных митингов, происходивших перед июлем с наличием борющихся разнородных классовых групп, где людям политически прозорливым была ясна несостоятельность всех угов[арива]телей и всех «генералов».

Свободный пересказ т. Антоновым своих субъективных впечатлений о картине является менее убедительным, чем объективные данные общественного признания моей картины: 1) покупка Музеем Революции эскиза к моей картине, почти точно [его] воспроизводящей, 2) приобретение самой картины Государств[енной] центральной закупочной комиссией в порядке единогласного решения всех ее членов, среди котор[ых] имеются представители рабочей и худож[ественной] общественности, федерации, Главискусства и представител[и] прессы, не исключая даже журнала «Искусство в массы». Анкетный материал посетителей выставки.

Подтверждением правильного понимания современной тематики, несмотря на мою принадлежность к ОМХу, может служить моя художественная практика, не раз отмеченная сочувствием прессы, даже АХРовской, и госорганами.

Ясно, что в данном случае моя картина избирается мишенью для необоснованных нападок. Опыт моей контрактации в Изогизе при всем моем глубоком сочувствии этому большому делу и моем желании работать над утверждением станковой картины, годной не только для полиграфии, вызвал явное не товарищеское [отношение] и несправедливую оценку меня. Однако правильность редакторской работы Изогиза является далеко не доказанной, тем более что она получила далеко не выгодную оценку в ЦК Партии [4].

27/3 [1]931 г. А. Осмеркин

[4] Имеется в виду Постановление ЦК ВКП(б) «О плакатной литературе» от 11 марта 1931 г.

## Из выступления на заседании методического совета Высшего художественного института Академии художеств [1] 27 ноября 1934 г.

Печатается по стенограмме, хранящейся в Научно-библиографическом архиве АХ СССР. Л., ф. 7, оп. 4, ед. хр. 12, лл. 46—47. Публикуется впервые.

[...] Есть какая-то, если не программа, то какой-то метод воспитания, и у меня совершенно другой, чем у Исаака Израилевича [2]. И это совершенно естественно, поскольку существуют индивидуальные школы.

[...] Грабарь или кто-то [другой] говорил, что нельзя учить искусству [3]. Я с этим не согласен в корне. Легко сделать грамотного человека — художника трудно сделать. [...] Но есть уровень целых эпох — эпоха Возрождения, [например] — там третьеразрядный, самый неизвестный мастер рисовал пластичнее и выше, чем теперь рисует перворазрядный мастер. [Или] взять пушкинскую эпоху — была какая-то культура, какая-то пластика; рисунок Пушкина [и] Жуковского по какой-то определенной культуре строился.

И старая Академия это увидела, потому что у нее, кроме архитектуры, скульптуры и живописи, было еще — воспитание. И когда мы смотрим рисунки, которые Михаил Давыдович [4] показывает, [то видим, что] они с определенной

[1] Институт живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской Академии художеств в Ленинграде.

[2] И. И. Бродский. См. также вступительную статью (наст. изд., с. 25).

[3] И. Э. Грабарь, как и близкий ему по взглядам на задачи художественной школы Д. Н. Кардовский, действительно высказывал подобное мнение. См. *Грабарь И. Э.* Моя жизнь. Автомонография. М.— Л., 1937, с. 333: «В художественной школе надо учить только простейшим и бесхитростным вещам, только грамоте, отбрасывая все заумности как ненужный хлам [...] Надо учить азбуке рисования и живописи — все остальное учащийся постигнет сам, в процессе своего

пластикой, и вы скажете, что это брюлловское время, хотя это с натуры рисовалось.

И самое сильное искусство оказалось — реалистическое. Живопись не ради живописи, а живопись и цвет ради высшего приближения к действительности; [как] говорил Сергей Константинович [5] — с контролем действительности. Я не знаю, [существует ли] красивый или не красивый цвет [сам по себе]. Я не представляю цвета, взятого вне каких-нибудь отношений. Я возражу Сергею Константиновичу на то, что живопись может быть слишком живописна. Она и должна быть такой. [...] На этом возводить формализм — это очень опасный момент.

[...] По отношению к моей ежедневной практике. Совершенно правильно было [...] мнение [Александра] Ивановича [6] — рыхлость в обработке деталей, в обработке куска. [...] Но эта рыхлость [происходит] от [моего] метода, так же как сухость [у учеников] Исаака Израилевича — от его метода. [...] Я знаю великолепные образцы рыхлости у [Репина] [7], сухости — у Гольбейна. Конечно, по отношению к ученическим работам сухость — недостаток, как и рыхлость.

Почему она существует — эта рыхлость?[...] В докладе Павла Семеновича [8] именно верно было сказано по поводу связи рисунка с живописью. Конечно, когда студент работает над формой в рисунке, он работает абстрактно. В рисунке больше абстрактности, чем в живописи. Цвет для того и существует, чтобы придать большую реальность. И я всегда говорю студентам — «покажите рисунок». Возьмем, предположим, глаз — он у них лучше нарисован, чем написан. Объясняется это очень просто: для них труден этот момент придачи глазу наибольшей реальности цветом, потому что они так уже за эти два года воспитались, что другими средствами [...] не могут пользоваться. Я думаю, что это сейчас весьма боевая задача [...]

Я пробовал прибегать к интерьерам. Я пробовал [в своих постановках] бутафорски делать кухарку, прачку и т. д. для того, чтобы типизировать образ; но, конечно, самая типичная прачка была бы в парной прачечной, а не в мастерской.

Я думаю, что, конечно, всякое обобщение ведет к детали, и каждая деталь выше тогда бывает, когда она идет к обобщению. [...] [Вот] Рембрандт: [рассматривая «Блудного сына»,] в солнечный день я все-таки вижу служанку, а в пасмурный день не вижу. Так что это [и] есть высшая передача реальности — таким вводом деталей, основанных на общем зрении, на реальном смотрении.[...]

Я, например, начинал на [первых] курсах с какой-то декоративности, и теперь все больше и больше делаю для того, чтобы довести до станковой картины, чтобы студент мог отвечать за каждый миллиметр холста. А сейчас [пока еще] есть такая сырость, которую на 3—4-м курсах я постараюсь ликвидировать.

роста и на производстве». См. также стенограмму доклада Д. Н. Кардовского на тему «Моя система», 11 января 1934 г., в кн.: Д. Н. Кардовский об искусстве. М., 1960, с. 269: «Я всегда отделял задачи школы от задач искусства. В школе вы должны изучить то, что идет от закона природы. А искусство идет не от природы, а от закона, который на основе природы открыл сам художник. Но понять этот закон в школе невозможно, потому что ученику нужно понять прежде всего вещи, арифметически простые».

[4] Бернштейн, Михаил Давидович (1875—1960), живописец и график, долгие годы занимался педагогической деятельностью; в 1932—1948 гг. преподавал в Институте живописи, скульптуры и архитектуры ВАХ (ИЖСА им. Репина ВАХ, ИЖСА им. И. Е. Репина АХ СССР); в 1937 г. был назначен заведующим общей кафедрой рисунка на живописном факультете Московского института изобразительных искусств. Автор книги «Проблемы учебного рисунка» (Л., 1940).

[5] Исаков Сергей Константинович (1875—1953), искусствовед, скульптор, музейный деятель, профессор ВАХ.

[6] А. И. Савинов. На этом заседании он, в частности, говорил: «В мастерской Осмеркина, как и в моей мастерской, форма в живописи страдает некоторой рыхлостью». (*Там же*, лл. 12—13).

[7] В стенограмме пропуск. Восстановлено со слов учеников А. А. Осмеркина. По свидетельству Н. Г. Осмеркиной, А. А. Осмеркин приводил в аналогичных случаях в пример Рембрандта.

[8] Наумов, Павел Семенович (1884—1942), живописец, профессор Института живописи, скульптуры и архитектуры ВАХ.

## О воспитании художников

Свою педагогическую работу я начал в I и II Государственных свободных художественных мастерских ассистентом у П. П. Кончаловского (1918 г.). На моих глазах школа переживала все те перипетии, которые происходили на изофронте. Велась борьба за станковую живопись. Те лучшие

Печатается по тексту, опубликованному в журнале «Искусство», 1939, № 4, с. 53—54. Текст сверен с рукописным подлинником, хранящимся в Архиве А. А. Осмеркина. В угловых скобках восстановлены части текста, опущенные или замененные в журнальной публикации.

педагоги, которые были во Вхутемасе — Вхутеине, воспитали ряд талантливых художников. Но здоровые начала были разрушены лефовскими теоретиками.

Лет семь тому назад по приглашению А. Т. Матвеева, тогдашнего директора, я начал работать в Академии художеств, реорганизованной им после печального управления Маслова, который, пользуясь выражением Салтыкова-Щедрина, «упразднил науку», в частности, изгнал из мастерской натуру [1]. По приходе в реорганизованную Академию художеств я получил широкую возможность приложить на практике в своей индивидуальной мастерской оформившийся за предшествующие годы личный опыт.

В каком же направлении должно идти художественное образование молодежи и с чего же здесь нужно начинать?

В ленинградской Академии художеств существует точка зрения, что сперва надо обучить будущего художника ремеслу, а потом уже обучать искусству, или искусству он сам в жизни научится. <Я категорически возражаю против этого.> Я придерживаюсь того мнения, что выращивание молодого художника — это прежде всего воспитание в нем художественной культуры, и с этого воспитания нужно начинать. Студенту прежде всего нужно овладеть «умением смотреть»; при этом он должен развивать зрительное воображение. Для того, чтобы исполнить, необходимо видеть. Одно ремесло, взятое без зрительного воображения, ведет к пассивности художественного мышления. Разум и чувство должны руководить рукой художника. Только таким путем ремесло, необходимое мастеру, не превращается в рукоделие, которое никогда не станет искусством, сколько бы ни было затрачено усердия. Изучившего такое ремесло потом уже гораздо труднее воспитывать в творческом отношении. Ремесленные навыки часто мешают художественному воспитанию. Отсюда прямая и неизбежная дорога к пассивному натурализму. Невольно в тысячный раз вспоминается Гете, сказавший, что художник, буквально изобразивший мопса, не создает еще тем самым произведения искусства. «Просто в мире будет одним мопсом больше» [2].

Когда рука идет впереди сознания, получаются очень плачевные результаты. Без зрительного воображения нельзя организовать картину как целое, добиться в ней правильного соподчинения деталей. Не множество деталей делает картину значительной, но верность зрительного восприятия целого. «Если все интересует одинаково, значит, ничего не интересует»,— говорит Теодор Руссо [3], этот большой мастер детали. Величайшие мастера прошлого — Тициан, Рембрандт, Веласкез, Вермеер Дельфтский — учат нас ценить как великую драгоценность деталь, подчиненную задачам целого. Ремесло, которым они владели в совершенстве, было целиком подчинено их воле.

В моей долгой практике я встречал два очень распространенных типа учащихся: одни хорошо видели цвет, но не умели это видение организовать для выявления формы; другие, находясь во власти натуры, покорно списывали ее, давая только сухой перечень вещей. Первых мне всегда было легче вести, так как нужно было только умело использовать их данные, развивая их в сторону выявления формы. Значительно более трудным для меня был второй тип учащихся. Здесь нужно было в корне перевоспитывать, внедрять в них сознание, что цвет в живописи служит для выявления формы и организации пространства <в картине>,

[1] См. воспоминания И. И. Кудрявцева (наст. изд., с. 245) и прим. 2 к разделу «Документы общественно-педагогической деятельности А. А. Осмеркина. Между Вхутеином и Академией. 1932» (наст. изд., с. 149—150).

[2] «Право же, собачка достаточно мила! И почувствуй человек, которого мы здесь имеем в виду, страсть к подражанию, он бы несомненно попытался каким-нибудь способом изобразить это создание. Допустим даже, что это подражание ему вполне удалось, но и тогда мы мало от этого выиграем, ибо в результате получим всего-навсего двух Белло вместо одного» (*Гете И.-В.* Коллекционер и его близкие. (1798—1799).— В кн.: *Гете И.-В.* Об искусстве. М., 1975, с. 233).

[3] «[...] Если ваша картина выполнена с начала до конца с одинаковой законченностью, зритель на нее смотрит равнодушно. Его все интересует — значит, ничего не интересует».— *Руссо П. Э. Т.* Из бесед с учениками.— В кн.: «Мастера искусства об искусстве». Т. 4. М., 1967, с. 211.

что углубленная работа над цветом ведет к <образованию формы и> раскрытию содержания картины.

В преподавании я стремлюсь развить у студентов колористическое чувство как первооснову живописи. Я вначале воспитываю в них любовь к материалу, любовь к краске: ультрамарину, изумрудной, охрам, кадмию, слоновой кости и т. д.

Мне важно довести до сознания молодого художника, что этот могучий инструмент — краска — заключает в себе все возможности живописи, вплоть до тончайших валеров. Только сумма цветов дает подлинный, настоящий тон картины. Лишь самый упадочный академизм подменял живопись одной светотенью. Живопись — это отношение цветов, теплых и холодных, темных и светлых, контрастных. В настоящей картине нет пестроты цветов, все гармонично. Есть одна самая светлая цветовая точка и одна самая темная. Вот эти два цветовых контраста устанавливают свет в картине.

Со времени импрессионизма, этой последней <великой> школы живописи, никто не станет утверждать, что там, где есть тень, нет света. Наше знание о живописи как отношении цветов лучше всего можно проиллюстрировать на примере великого Рембрандта. Если закрыть на его картине освещенные места, сила света и цвета будет распространяться до самого темного цветового плана картины, проходя бесчисленные градации.

В Московском изоинституте <гораздо меньше> разногласий на живописном факультете о том, с чего начинать. Здесь необходимость <начинать с> «умения смотреть» приобрела права гражданства. В Академии художеств, в противоположность московской школе, всегда больше культивировался рисунок. Несмотря на многие попытки поднять значение живописи, органического слияния ее с рисунком до сих пор еще нет. И часто живопись превращается в служанку, а не в хозяйку, прислуживая картине только окраской контуров. Это положение в своей мастерской я пытался преодолеть, считая, что тот педагог, который, исходя только из личной направленности, недооценивает или живопись или рисунок, глубоко ошибается.

Так ошибалась и старая Академия, утверждая, что научиться можно лишь рисунку и что колорит зависит только от личного дарования и потому не может быть предметом обучения. Между тем это неразрывные стороны формы. Едва ли это нужно доказывать.

Воспитывая синтетическое видение, мы и к рисунку предъявляем свои требования. Так, в моей мастерской [4] рисунок преподавали сначала П. С. Наумов, сейчас С. Л. Абугов [5] — прекрасные педагоги, которые очень много дают учащимся. Метод преподавания этих профессоров, далеких от натурализма, был большой помощью для работы по живописи. Кропотливый анализ формы, который они преследовали в рисунке каждый по своему методу, естественно обобщался в живописи. Высшая цель, к которой мы должны стремиться как в рисунке, так и в живописи,— передача большой формы. Никакого возврата к старой Академии быть не может. Все живое в искусстве вырастало на преодолении мертвого академизма, гасившего страсть в искусстве. Достаточно вспомнить наших А. Иванова, Врубеля, Сурикова и многих других. Опыт жизни этих мастеров красноречиво говорит о том, что школа, оторванная от

[4] Речь идет о мастерской А. А. Осмеркина в Институте живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской Академии художеств в Ленинграде.

[5] Абугов, Семен Львович (1877—1950), живописец, в 1932—1950 гг. преподавал в Институте живописи, скульптуры и архитектуры (им. И. Е. Репина) ВАХ (Академии художеств СССР), с 1939 г. — профессор.

живой реальной действительности, никогда не воспитывает настоящих художников, как бы ни были разработаны ее методы. Если старая Академия давала лишь единицы художников, выбившихся на большую дорогу искусства, то наша советская Академия не может на этом помириться.

Одна из больших задач, стоящих сейчас перед школой, это композиция. Большим недостатком нашего художественного образования было отсутствие в художественных вузах правильной постановки курса композиции. Академия шла здесь впереди. <Этим она обязана, главным образом, А. И. Савинову. К великому сожалению, А. И. Савинов сейчас в Академии не работает [6]>. В Московском изоинституте только теперь впервые вводятся специальные часы для занятия по композиции. Раньше в этой области давались лишь «домашние задания». В результате студенты приносили нередко совершенно нелепые, детские композиции, требовавшие коренной переделки. Вопросам композиции необходимо уделить в наших вузах очень большое внимание. Я считаю, что с первых же шагов, с первых этюдов вопросы компоновки должны быть основой обучения живописи. Даже элементарные учебные постановки педагог должен компоновать со смыслом на натуре, давая обоснованное композиционное сочетание форм и цветов, развивая этим композиционное художественное мышление студентов [7].

В течение нескольких лет пребывания студента в вузе педагог должен внимательно изучить его наклонности, чтобы, если можно так выразиться, определить его амплуа, чтобы помочь молодому художнику в рождении картины, органически соответствующей характеру его дарования. Обычно начинающий поэт пишет большую поэму, и, только становясь мастером, находит себя в выверенной, сжатой форме лирического стихотворения. Так и неопытные живописцы, без наличия драматического дарования, склонны браться за темы с большими человеческими коллизиями. Все дерзания молодого художника, переходящего к большому полотну, должны соответствовать его темпераменту и возможностям. Тогда, как мне кажется, уменьшится количество холодных, бездушных произведений.

Моего талантливого ученика Г. В. Павловского упрекали некоторые в подражании Сурикову. Я считаю, что это, во-первых, не подражание, а влияние. Учиться у великих мастеров необходимо. «Искусству учатся в музее»,— говорил Ренуар [8]. Известно, что Делакруа учился у Рубенса, барбизонцы — у голландцев, Эдуард Мане — у Веласкеза, Сезанн построению пейзажа — у Пуссена и наш великий живописец Суриков живописному построению картины — у венецианцев... Важно, чтобы эти влияния были проведены через напряженное изучение природы. Только картина, проведенная через натуру, получает полное звучание. Для своей картины Г. В. Павловский, кроме этюдов персонажей, написал много этюдов земли, лужу грязи. Этим же методом, проверяя свои замыслы по натуре, пользовались и другие талантливые мои ученики, как Е. Зайцев [9], Е. Асламазян и последние выпускники: Ю. Верпаховская [10], Е. Скуинь, А. Бекарян [11], В. Тарасенко [12], Резван [13] и др.

В этом смысле большое значение приобретает летняя практика. Это последнее большое достижение советской художественной школы. Блестяще организована летняя прак-

[6] См. прим. 84 к письмам А. А. Осмеркина Е. К. Гальпериной (наст. изд., с. 94).

[7] Идею о композиционном подходе к задачам учебного рисунка развивал в это же время М. Д. Бернштейн, связывая, однако, более глубоко проблему композиционной деятельности с задачей изображения (См.: *Бернштейн М. Д.* Проблемы учебного рисунка. Л.— М., 1940, с. 22—24). Ср. также замечание Н. Пунина (прим. 49 на с. 32 наст. изд.).

[8] См. прим. 51 на с. 32 наст. изд.

[9] Зайцев, Евгений Алексеевич (р. 1908 г.), живописец, окончил ВАХ в 1937 г.

[10] Верпаховская-Дружинина, Юзефа Михайловна (р. 1913 г.), окончила ВАХ в 1939 г.

[11] Бекарян, Ара Вагинакович (р. 1913 г.), живописец, окончил ВАХ в 1939 г.

[12] Петрова-Тарасенко, Вера Феоктистовна (р. 1912 г.), окончила ВАХ в 1939 г.

[13] Резван, Алексей Васильевич (р. 1913 г.), живописец, окончил ВАХ в 1939 г.

тика Московским изоинститутом (Крым, Козы). Эта практика на пленэре красноречиво свидетельствует о том, насколько ошибочно некоторые искусствоведы и художники выступают против наследия импрессионизма.

Ленинградская Академия художеств и Московский изоинститут через своих выпускников несут художественную культуру и на периферию нашей необъятной родины. Перед этими крупнейшими художественными вузами открыты большие перспективы. Они выходят теперь на широкую, подлинно творческую дорогу, и при помощи общественности, при вдумчивом, серьезном отношении к своим задачам сумеют воспитать много талантливых мастеров, создателей произведений большого стиля социалистического реализма.

## Из высказываний на просмотрах дипломных эскизов и обсуждениях дипломных работ студентов Института живописи, скульптуры и архитектуры (им. И. Е. Репина) Всероссийской Академии художеств

Печатается по стенограммам, хранящимся в Научно-библиографическом архиве АХ СССР. Л. (17 апреля 1938 г.— ф. 7, оп. 6, ед. хр. 60, л. 30; 28 июня 1939 г.— ф. 7, оп. 4, ед. хр. 79, л. 29; 23—26 июня 1940 г.— ф. 7, оп. 4, ед. хр. 94, лл. 52, 92, 185, 268, 295—296; 21 июня 1947 г.— ф. 7, оп. 4, ед. хр. 159, л. 44). Публикуется впервые.

**17 апреля 1938 г.**

[...] Я думаю, что современная тема адекватна современным средствам изображения. Способы изображения открывают современное содержание не только тем, чтобы изобразить современных людей в виде красноармейцев, но какими-то другими способами выражения [1].[...]

**28 июня 1939 г.**

Я тоже от всей души аплодирую этой вещи[2] и могу объяснить почему. Правда, эта вещь черная, но тут есть хорошая чернота живописца. Николай Эрнестович[3] правильно говорил, указывая на примеры больших колористов, которые начали с черной живописи. Например, такой яркий живописец как Ван-Гог нач[ин]ал писать очень черно. Здесь, в этой вещи, очень приятная черная живопись колориста. Очень [верно заметил] Николай Эрнестович, что из такой живописной черноты, из таких живописных срывов может выйти чудная вещь. Мне нравится, что в [этой] вещи чувствуется большое напряжение настоящего художника, еще очень молодого человека, который не идет ни на какие уступки, чтобы сделать эту вещь благополучной. [...]

**23—26 июня 1940 г.**

[...]В Академии есть не только учеба, но и воспитание. Я считаю, что каждый этюд, каждое произведение и, тем более, дипломная работа не должна быть оценена показателями только лишь учебы, потому что это только средство, а каждое произведение должно быть художественным произведением. [...]

[...]Я считаю, что самое трудное в искусстве — это изображение сладковатости. Кто вам сказал, что непременно сладкое легко? Ренуар очень сладок. Целый английский век не лишен сладкого. [...] Но я особенно восстаю против слова «пошлость». Может быть, на розы и улыбки у вас нет вкуса, а у меня есть [...]

[1] Эти слова сказаны А. А. Осмеркиным на обсуждении эскиза студента К. С. Хныкина («Осоавиахимовцы») (мастерская И.И. Бродского).

[2] А. А. Осмеркин говорит о дипломной работе П. А. Сидорова «Семья рабочего на отдыхе» (мастерская Б. В. Иогансона).

[3] Н. Э. Радлов.

[...] Напрасно Вы так снижаете декоративность, которой именно не хватает в Вашей картине [4]. Каждая станковая живопись требует декоративного решения [...]

[...] Что мы понимаем под словом «хлесткость»? Это легкость, легкомыслие, ловкачество. [...]

[...] Я думаю, что перспектива в картине есть средство, а не цель. [...] Если возьмем «Боярыню Морозову», то как там строится по величине фигура юродивого? Что человек знает перспективу, это ясно, но он решает более трудную задачу — задачу мыслить перспективой. У Веронезе в «Браке в Кане Галилейской» [...] несколько горизонтов взято (мы с Шиллинговским говорили об этом и вместе вычерчивали). Он в трех горизонтах построил вещь. [...] Я думаю, что нет ни одной большой классической картины, где бы было дано точное перспективное пространство, как в учебниках перспективы. Этим уничтожился бы вопрос о пространственной композиции. [...] [5]

**21 июня 1947 г.**

[...] Что я очень ценю, это требовательность к себе. Несмотря ни на что, она никогда не боялась портить, а это одно из хороших качеств всякого художника [6]. [...]

[4] Речь идет о дипломной работе Лебедева «Выборы в Верховный Совет» (мастерская им. И. И. Бродского).

[5] Изложение данного выступления А. А. Осмеркина на защите дипломной работы А. С. Бантикова «Штурм Зимнего дворца» (мастерская Б. В. Иогансона) было опубликовано в газете «За социалистический реализм» (орган партбюро Всероссийской Академии художеств), 1940, 24 июля, № 28—29, под названием «Перспектива — не цель, а средство».

[6] А. А. Осмеркин говорит о своей дипломнице М. Н. Озеровой.

## Из выступлений на защитах дипломных работ Г. А. Савинова и Е. Е. Моисеенко [1]

Выступление А. А. Осмеркина на защите дипломной картины его ученика Г. А. Савинова «Детство Горького» приводится по изложению, опубликованному в газете «За социалистический реализм», 1940, 24 июля, № 28—29 (*Осмеркин А. А.* Рост художника); выступление А. А. Осмеркина на защите дипломной картины его ученика Е. Е. Моисеенко «Генерал Доватор» печатается по стенограмме заседания Гос. квалификационной комиссии, хранящейся в Научно-библиографическом архиве Академии художеств СССР. Л. (ф. 7, оп. 4, ед. хр. 159, лл. 47—48).

[1] Моисеенко, Евсей Евсеевич (р. 1916 г.), живописец.

[2] А. И. Савинов.

### Из выступления на защите дипломной картины Г. А. Савинова «Детство Горького». 24 июля 1940 г.

Картина Г. Савинова является работой, перерастающей рамки учебного или академического плана, и вполне заслуживает определения как произведение искусства.

Глеб Савинов ко мне пришел из мастерской отца [2] на IV курсе и на моих глазах проделал громадную работу. Работать он начал с очень темной и черной живописи. Однако и тогда у него эта живопись была очень колоритной, а не чернота сажи. Летом на практике он сделал громадные успехи в живописи, овладев световоздушной средой. На следующий год он поехал в те же места и в результате привез этюды, замечательные по настоящему колориту. Свою картину Г. Савинов написал удачно потому, что в смысле пластики и живописи очень много и очень хорошо поработал летом.

### Из выступления на защите дипломной картины Е. Е. Моисеенко «Генерал Доватор». 21 июня 1947 г.

Мне трудно говорить, потому что имея 27-летний [педагогический] опыт, я считаю, что это произведение выдающееся, произведение, вообще переросшее ученические требования.

Это художник, который компонует совершенно свободно, совершенно свободно владеет формой, причем формой он

владеет как настоящий мыслящий человек, идет он от большой формы, и у него это очень индивидуально и настолько заразительно, что это влияет на многих его товарищей, многие делают эскизы по методу Моисеенко, и тут я бессилен. Совершенно ясно, что тут выражены и перспективы автора, и его индивидуальность.

В отношении же оценки надо сказать, что сделано это блестяще. Сделано блестяще очень скупыми средствами. Все выражено из очень простых цветов, из земляной палитры, все сделано охрами, умбрами; может быть, правда, свет кое-где переутончен, но все это очень хорошо. Всякого зрителя картина заражает своей эмоциональностью, подлинной художественностью и очень большим мастерством, мастерством мастера, такого молодого, но очень индивидуального. Это уже художник со своим лицом, которому, безусловно, предстоит большое будущее. Я на него ставлю ставку и думаю, что не ошибусь. Посмотрите, как сделан цвет тени — нигде не чернит. Я могу сказать одно, что это очень большой художник. Мы присутствуем при рождении молодого очень большого художника. Я желаю ему дальнейшего большого пути и думаю, что своею индивидуальностью он внесет какую-то ноту в советское искусство. Я ручаюсь за него, что успех не вскружит ему голову, потому что он очень требовательный к себе художник. [...]

## Из материалов к отзыву о диссертации С. В. Коровкевич «Пейзаж в творчестве Александра Иванова» [1]

Тов. Коровкевич очень справедливо утверждает, что «ни один советский искусствовед в настоящее время не возьмет на себя смелость ответить на все вопросы, накопившиеся за сто лет вокруг имени Александра Иванова. Только внимательная и кропотливая работа, направленная на исследование отдельных конкретных вопросов, связанных с творческим путем художника, может быть основанием первой научной монографии об А. Иванове». [...] Выбранный С. В. Коровкевич фрагмент [творчества А. Иванова] — пейзаж — считаю безусловно очень удачным и своевременным [...]

Творческий путь А. Иванова очень сложен и противоречив [...] <Куда уж мне, не искусствоведу, а художнику, разобраться в этом лабиринте, где [...] идет преодолевание А. Ивановым мертвого академизма и замена его не менее мертвым влиянием немецкого романтизма в лице назарейцев (Овербек, Корнелиус и др.), искавших «торжества религии в искусстве», где их идеи [воплощались в картинах, которые], как правило, не писались с натуры, [и] при полном отсутствии колорита представляли из себя совершенно безотрадное явление. [...] «Торжество религии в искусстве» Овербек[а] — верхняя [часть картины повторяет] Рафаэля «Disputa», а нижняя из «Афинской школы». «Религия не может создать вкуса и понимания искусства»,— Гете о них сказал [2]. Старик Егоров, посетивший своего ученика в Риме, после того как А. И[ванов] повел его посмотреть их, сказал, что они недостойны его. Едва ли они помогли поднять А. Иванову родное искусство до степени западно-европейского. Сила А. Иванова в обращении его к

Печатается по рукописному тексту официального отзыва А. А. Осмеркина и черновым наброскам к нему, сохранившимся в Архиве А. А. Осмеркина. Отрывки из черновых записей в публикуемом тексте выделены угловыми скобками. Публикуется впервые.

1 *Коровкевич С. В.* Пейзаж в творчестве Александра Иванова. [Кандидатская] диссертация. Всероссийская Академия художеств. 1941.
Защита диссертации состоялась весной 1941 г. По словам А. А. Осмеркина, он «проделал большую критическую работу», отнесясь к ней серьезно и с увлечением (наст. изд., с. 133), что весьма наглядно подтверждается большим количеством сохранившихся черновиков. Эти записи вместе с отзывом, как представляется составителям, интересны прежде всего тем, что отражают развитие взглядов А. А. Осмеркина на профессиональные проблемы живописи, в том числе на проблемы картины, отношения художника к натуре, освоения классического наследия. Составители не сочли, однако, необходимым публиковать эти материалы полностью, так как в них имеется много повторов и трудночитаемых мест; опущены также и представляющие ограниченный интерес собственно критические суждения А. А. Осмеркина о диссертации, оцененной им в целом положительно.

первоисточнику вдохновения всех великих живописцев — к натуре, которую он увидел глубоко, с чувством и прозрением того высокого реализма, который определил передовое искусство всей Европы. В этом его гениальность. Запутанность и «тормозы», влиявшие на его развитие т. Коровкевич достаточно намечены, и развивать их можно до отдельного большого труда об этом. Тут уж целый ряд полярностей, как я уже упоминал — это назарейцы, мистицизм Гоголя, Штраус и, наконец, Герцен и Чернышевский, 1848 [год]. Это дебри. Правильно, что тов. Коровкевич обратилась к пейзажу, как наиболее чистому роднику гения А. Иванова.>

<[...] Все же в картине нет то[го] решительно[го] отказа от академизма, как у Сурикова. Мертвая схема его налицо. Новое вино вливалось в старые меха. Прав Бакушинский, говоря о картине [как о] превратившейся в величественные руины духа [3]. Она при всех элементах новаторства несла в себе [не] изжитое назарейство и вчерашний день. [...] Чувство нового предельно выражено в его пейзажах и библейских эскизах. В этих произведениях Иванов неоспоримо занимает одно из значительных мест в развитии европейской живописи как пейзажист и как композитор. Мнение же, что пейзаж в большой картине подтачивал корни старого ак[адемического] искусства, с моей точки зрения, еще недостаточно [обосновано]. Все же в ней нет той категоричности пленэра, как в «Мальчиках на берегу Неаполитанского залива». Хотя пейзаж и не является фоновым [в «Явлении Мессии»], а построен так же действенно, как и фигуры, все же [он] напоминает аналогичные построения с фигурами у Пуссена. [...]

Беря искусство А. Ив[анова] в целом, конечно, картина не будет так понятна одна, [то] новое, что она в себе несет, если отбросить все те гениальные комментарии к ней в виде пейзажного и композиционного материала. В ней, безусловно, есть то, что потом так свободно и убедительно показал Суриков в своих картинах-эпопеях, окончательно и навсегда освободившись от пут ложного абстрактного академизма.[...] Новаторство А. Иванова налицо в этой картине как разрушение геометр[ической] перспективы и понимание того, что мы теперь назыв[аем] пространством.>

Все противоречия, отмеченные автором в картине, могли бы быть объяснены трудностями работы А. Иванова над своей картиной «Явление Христа народу». Трудности метода А. Иванова заключались в попытке вместить все этапы своего творческого пути в одну картину, тяготившую его всю жизнь. Не эта ли заторможенность [работы] над единственной картиной прорвана была гениальными эскизами на библейские темы. Ясным решением формы, найденной в пространстве, «без противоречий», которые есть в картине «Явление Мессии», являются «Мальчики на берегу Неаполитанского залива», что и отмечено автором. [...] [4]

<[...Иванов] «призвал природу стать активным помощником композиции» [...] [5] Но этот пленэрный момент в творчестве Иванова затормозил всю его работу над картиной [...]>

Ошибочным представляется[...] положение, что Иванов «подошел к станковому пейзажу, давно освоив и преодолев «импрессионизм» [и] путем какого-то невероятно «укоро-

[2] Сведения о назарейцах А. А. Осмеркин приводит, очевидно, по Р. Мутеру — См. *Мутер Р.* История живописи в XIX веке. Т. 1. СПб., 1899, с. 127—134. Там же приводятся и цитируемые слова Гете (с. 128).

[3] *Бакушинский А. В.* А. Иванов и Пуссен.— «Искусство», 1933, № 5, с. 113.

[4] *Коровкевич С. В.*, с. 61—62.

[5] *Коровкевич С. В.*, с. 53: «Художник [...] призвал природу стать активным помощником в композиционно-творческой работе».

ченного» пути, сделав скачок в область высочайшего реализма» [6]. В развитии нашего современного пейзажа и картины завоевания художников-«импрессионистов» уже давно бесспорны. Это наше современное видение, от которого никто не может отказаться. Это ясно и тов. Коровкевич, которая рассматривает пейзажи А. Иванова все время с позиции импрессионизма. [...]

[6] *Коровкевич С. В.*, с. 107.

Новаторство А. Иванова нисколько не снижается, наоборот, подкрепляется признанием заслуг импрессионизма. Автор совершенно напрасно пытается зачеркнуть значение достижений импрессионизма и П. Сезанна. [...]

<[...] Не может заслонить А. Иванов труда целой плеяды живописцев, носящих кличку — [с легкой руки] буржуазных журналистов — импрессионисты. Не будь их, мы бы не увидели и не открыли бы еще жемчужины в его пленэрных прозрениях.>

Совершенно наивны утверждения автора: основным и существенным для этого великого художника было передать реальность с неподкупной честностью, как можно конкретней и правдивей,— упирая на тщательную проработку А.Ивановым всех деталей пейзажа. Понятие о неподкупной честности художника едва ли стоит вводить в таком контексте. Неизбежно встает вопрос, кто честнее: Шишкин или Левитан, Зарянко или Серов?

<Пейзажи А. Иванова как явление необычайное и в отдельных своих шедеврах выходящее за пределы не только русского искусства обратили [на себя] внимание [...] всего того поколения русских художников, которые испытали на себе могучее влияние последней великой школы живописи [...] — импрессионистов, и такого явления, как Сезанн. [Помочь] разобраться в искусстве Иванова и поставить его как явление «мирового порядка» и уровня общеевропейского только мог труд целой плеяды художников, образующих последнюю великую школу живописи. Все великое, созданное в живописи, явилось плодом коллективных усилий. [...] Одиночки в искусстве, как бы они ни были гениальны, обречены на трагическую незавершенность, а часто и запутанность. В этом отношении личность А. Иванова особенно яркая в европейском искусстве XIX века. [...] Такими же гениальными одиночками были Ван-Гог, Сезанн, Врубель. Кто из них лучше, кто ближе к нашему искусству — это вопрос другой. [...]>

<Я убежден, что в искусстве живописи все великое создано так называемыми школами (венецианцы, испанцы, голландцы и т. п), и отдельные мастера, как Рафаэль, Тициан, Веласкез и др[угие] высятся не как отдельные гении-одиночки, а как вобравшие в себя все усилия предшествующих. [...]>

Глубокое новаторство А. Иванова — отказ от абстрактного академизма — целиком вытекало из единственной подлинной основы всех больших художников — наблюдения натуры. Как А. Иванов, так и П. Сезанн наблюдали натуру «с кистью в руках». П. Сезанн говорил о «подражании натуре, даже иногда до обмана, это нисколько не вредит, если в произведении есть искусство» [7]. Не то же ли говорит А. Иванов: «Тогда искусство совершенно, когда оно кажется природой, и обратно: тогда природа счастлива, когда в ней сокрывается искусство» [8].

[7] См. *Бернар Э.* Поль Сезанн, его неизданные письма и воспоминания о нем. Перевод с французского П. П. Кончаловского. М., 1912, с. 79.

[8] Из черновых записей А. А. Иванова. Архив ГТГ. Цит. по *Коровкевич* С. В., с. 21.

Еще черта, роднящая этих великих искателей, выраженная в словах П. Сезанна: «Нам нужно стать снова классиками. Представьте себе Пуссена, переделанного в согласии с природой» [9]. Эту гениальность А. Иванова через века заставляет нас понять Сезанн. [...] Неверно, когда из А. Иванова современники его пытались, не понимая его, вывести только вчерашний день академизма [...] И также неверно, когда из Сезанна выводят только одну абстракцию.

<[...] Я думаю, что Иванов шел от найденной формы — к цветовому решению, Сезанн от цвета — [к] не всегда найденной для себя форме, что и было его вечным мучением.> [...]

[9] *Бернар Э.*, с. 80.

Неверно также необоснованное утверждение [...]: «Русские пейзажисты особенно такие, как Поленов, Серов, Левитан, Коровин, могли бесконечно много черпать из смелого решения цвета наиболее новаторских пейзажей А. Иванова» [10]. <[...] Иванова [...] проглядели русские художники больше всего в пейзаже. [...]> А. Иванов был названными художниками обойден, а черпали они у барбизонцев и импрессионистов, о чем можно привести целый ряд примеров [из] их творчеств[а] и их высказыван[ий]. [...] Открытие А. Иванова как пейзажиста принадлежит нашим современникам.

<[...] И я вместе со своими старшими товарищами по искусству Кончаловским, Лентуловым, Куприным, Рождественским также открывал Иванова и находился под сильным его воздействием. Гений А. Иванова я особенно почувствовал, работая со студентами ВАХ в Крыму, где видел то же «протекание цвета», по выражению Коровкевич [11], те же ивановские Альбано, Понтийские болота, серебристые оливы, камни и синее небо, и блеск моря. И самое поразительное — его пленэр. [...]>

<[...] Для нас же Иванов [...] во многом становится и ближе и классичней даже такого замечательного художника, как Левитан. У А. Иванова любой этюд благодаря своей завершенности несет непререкаемые законы картины. В этом его сила для нашего времени. [...]>

[10] *Коровкевич С. В.*, с. 159.

[11] *Коровкевич С. В.*, с. 78 и далее: «несомненно мировое значение в области развития пленэрной живописи и реалистического смотрения на мир имеет открытие Ивановым протекания цветов [...]». В прим.: «Понятие «протекание» я беру условно, так как оно более других определяет качество изменения цвета в связи с углублением пространственных отношений».

Выводы из интересного и своевременного труда тов. Коровкевич приводят к проблеме «социалистического реализма», к картине, исполненной средствами пленэрной живописи, как наиболее решающей реалистическ[ое] восприятие природы. В этом отношении правильно установлена преемственность В. И. Сурикова от А. Иванова, решающего свои гениальные картины-эпопеи на основе всех завоеваний своего века и традиций великих венецианцев. [...]

## Из выступления А. А. Осмеркина на вечере в МОССХе, посвященном его творчеству, 30 октября 1945 г.

Печатается по стенограмме, хранящейся в Архиве А. А. Осмеркина. Публикуется впервые.

[...] Сезанна я всегда воспринимал как классика, классика именно в том отношении, что он проложил мостик от старого искусства к новому, был большой мечты художник. Также и в русском искусстве меня всегда увлекал Александр Иванов — в пейзаже я прошел мимо увлечения Левитаном. Когда-то в Академии художеств [...] поручил[и] мне[...] выступить оппонентом в отношении

Иванова [1], я долго отбрыкивался, но в конце концов [...] я проделал большую критическую работу. Я подошел к этому серьезно, и это меня увлекло. [...] Я натолкнулся на очень интересное явление, которое заключается в том, что русский гений Иванов[...] на 100 лет смотрел вперед. У него поразительные высказывания; стиль, язык высказывания другой, чем у Сезанна,— было, например, такое высказывание у Сезанна, что нужно подойти через природу к Пуссену [2], а у него есть нечто в этом роде, только там назван Рафаэль [3]. Меня увлекал в русском искусстве Сильвестр Щедрин, Сезанн оставил большое впечатление на всю жизнь. Но своим духовным отцом [я считал], и я знал, что в самое трудное время источник бодрости я встречу у своего старшего друга — Кончаловского.

Сезанн так увлек нас, что мы оторвались в некоторой степени от почвы, и тогда у меня возник период натуралистический, это было моей школой. (В Академии я никогда не учился, я учился у Машкова, я кровный сын «Бубнового валета»). Очень интересно, [что] когда я показал (эти работы натуралистического периода.— *Сост.*) Петру Петровичу, он сказал: «Очень хорошо, природа у вас есть, а искусства меньше». Это самое трудное — как соединить природу с методом искусства. Сезанн почему мне дорог? У него есть метод искусства, к чему бы он ни подходил. Он не совсем понятен для широкой публики, но для художников, для живописцев он очень понятен.

Хотелось мне одно время — такая большая проблема стояла у нас — большая картина. Это мне было очень трудно, но надо сказать, что у меня здесь были тернии, и картины вызывали всегда очень много нападок. И потом еще, к чему я пришел? Должно быть, я не драматург. Картина, если взять Репина, Сурикова — это большая драматургия. Суриков — это как Шекспир, я совсем другого склада и по отношению к Петру Петровичу — тот прямо богатырь. Но все-таки опыт мой [работы] над картиной, и то, что мне дал Сезанн — над композицией, это мне принесло большую пользу, понимание композиции, и 5—6 картин я написал. Столько приходится к каждому диплому придумывать картин, что я просто не могу сам писать, и потом — это такая тяжелая индустрия писать картины. Если бы я жил в Ленинграде, там есть все условия для картины, а у нас это трудно. Может быть, метод тут виноват, Сезанн, что ли? [...]

[...] Было очень приятно, что Осип Мартынович [4] отметил, что я мечту молодости смог соединить с тем, что я сейчас приобрел. Мне хочется сделать какие-то вещи человеческие [...]

[1] См.: «Из материалов к отзыву о диссертации С. В. Коровкевич» (наст. изд., с. 129—132).

[2] «Нам нужно стать снова классиками через природу». «Представьте себе Пуссена, переделанного в согласии с природой,— вот как я понимаю классика».— *Бернар Э.* Поль Сезанн, его неизданные письма и воспоминания о нем, с. 80.

[3] «Мне бы хотелось на прекрасной природе проверить все сведения, какие я зачерпнул, копируя Рафаэля» (Гос. Третьяковская галерея, запас отдела графики. Собрание альбомов А. А. Иванова. Альбом № 23, л. 2.— Цит. по диссертации: *Коровкевич С. В.* Пейзаж в творчестве Александра Иванова. 1941, с. 20).

[4] О. М. Бескин (1892—1969), художественный критик, искусствовед.

## Из доклада на заседании кафедры живописи и рисунка Московского государственного художественного института им. В. И. Сурикова 10 апреля 1948 г.[1]

Печатается по тексту доклада А. А. Осмеркина, сохранившемуся в протоколе указанного заседания (Протокол № 11 заседания кафедры живописи и рисунка МГХИ от 10 апреля 1948 г.— ЦГАЛИ, ф. 2459, оп. 1, ед. хр. 66, лл. 27—32). Составители сочли нецелесообразным давать полностью текст доклада, так как он в значительной части повторяет статью А. А. Осмеркина «О воспитании художников» и содержит также биографические

[...] От разрозненных аналитических исканий я неуклонно шел к реализму и суммировал его в нескольких картинах. На основании этих моих творческих исканий по приглашению Наркомпроса я получил индивидуальную мастерскую во вновь организованной Академии художеств [...] Также был приглашен всеми уважаемый, ныне покойный Д. Н. Кардовский. [...] Конечно, воскресили традицию русской

тематической картины. Поэтому начали мы изучением натуры, композиции и рисунка. Мы, москвичи, засучив рукава, каждый по своему, приступили к делу. Первый же выпуск в 1936 году дал свои результаты. Окончили ряд талантливых, ныне работающих художников [...]

Трудно рассказать, как все это создавалось, это дело сугубо практическое. Но я, как могу, постараюсь объяснить, чему я учил и учу. Главным образом мне всегда поручается живопись и композиция. Ошибка старой Академии (времен упадка) заключалась в том, как мне кажется, [что] говорили, что рисунку можно научить, а живописи и композиции нельзя. Все это было насквозь идеалистично, якобы от бога данное. А мой метод и заключается в том (проверенный 28-летней практикой педагога), что цвету и композиции так же можно научить, как и рисунку. Это неразрывные стороны формы искусства живописи. Итак, обучение всестороннее, синтетическое. Это то новое, что дала наша советская школа. Студента нужно обучать «умению смотреть», то есть развивать в нем зрительное воображение. [...] Творческое зрительное воображение, опирающееся строго на реалистическую действительность и на изучение этой действительности.

Обучение ведется в плане передачи цветообъемной формы в пространстве в соответствующих условиях света. Работа над цветом ведется к изображению всей реальной формы. Этой живописно-пластической формой выразить виденное и изображаемое в строгих цветовых и световых отношениях в пространстве (натура в среде) с непременным условием всех верных цветовых реалистических характеристик. [...]

В работе над цветом, над развитием у студентов верного колористического чувства, первым делом — развить в нем чувство единства теплого и холодного. Это — основная диалектика живописи. Вся трудность чувства холодного и теплого заключается в том, что и в теплом есть холодное, и в холодном — теплое. Взаимное проникновение противоречивых начал: теплое входит в холодное и холодное в теплое (опять-таки рефлексы). Не обязательно предельный красочный контраст холодного к теплому (ультрамарин, кобальт к охрам и кадмиям). Может быть достаточным контрастом, предположим, натуральная умбра к светлой охре — как, например, у старых мастеров.

Кроме контрастов цвета, в натуре всегда неотъемлемо сопутствует ему свет (источник света) и в решении предмета — контраст света и тени. Средство в основном цвет. [...] Два световых плана, самый темный и самый светлый, определяют и устанавливают свет в картине. Между ними располагаются все тончайшие валеры. Не должно быть пестроты. Все гармонично. Гармония светоцветового решения. Гармония цветов, приведенных в строгие соотношения, дает тон картине, а никак не гамма и условность (коричневая, желтая, серая, лиловая и проч.). Добиваться, по возможности, цельного выполнения в свете и цвете. Иногда, приступая к этюду, рекомендую сделать предварительный набросок замысла, решения всей данной постановки, как в ее композиционном решении, так и в характере света и цвета.

Мне кажется, что не вызывает сомнения следующее положение: нельзя брать форму вне связи с другой формой, цвет вне связи с другим цветом. Нет красивых, отдельно взятых цветов. Важно определить цвет рядом с другими [...] в системе всех отношений этих цветов. Важны касания, то есть

сведения, известные по другим источникам.

[1] В письме к Б. В. Иогансону от 5 февраля 1948 г. (черновик в Архиве А. А. Осмеркина) А. А. Осмеркин писал, что в связи с критическим выступлением по его адресу на заседании в МГХИ М. Л. Лисенко, в котором содержались и обвинения в формализме, он попросил «исследовать» его метод преподавания. На заседании Ученого совета МГХИ 3 февраля 1948 г. М. Л. Лисенко, в частности, говорила: «Работа этой мастерской (А. А. Осмеркина.— *Сост.*), правильность ее направления вызывают у меня сомнение. [...] В мастерской А. А. Осмеркина мы имеем рецидив формализма; не изжито западничество и мало изучаются традиции русского искусства. Сам А. А. Осмеркин является поклонником Сезанна и Матисса». М. Л. Лисенко говорила также о нивелировке индивидуальностей в мастерской А. А. Осмеркина, отсутствии живого изучения натуры, «натюрмортном» характере постановок и метода работы над ними. (Стенограмма заседания Ученого Совета МГХИ 3 февраля 1948 г.— ЦГАЛИ, ф. № 2459, оп. № 1, ед. хр. 56.) В повестке дня заседания кафедры живописи и рисунка 10 апреля 1948 г. стоял единственный вопрос: «Сообщение о методе педагогической работы проф. Осмеркина А. А.» По докладу А. А. Осмеркина было постановлено, в частности: «Кафедра считает приемлемыми основные положения, высказанные докладчиком [...] Кафедра отмечает недостаточно самокритический характер выступления А. А. Осмеркина [...]». Осмеркину на этом заседании вменялись «недостатки практической работы мастерской», среди которых назывались: «отвлеченность и схематичность трактовки человека»; «некоторое увлечение разложением цвета — не вполне соответствующим реалистическому методу изображения»; «недоучет значения света и тона»; «дробность, непостроенность и непроработанность рисунка» и др. (см. указ. протокол).

границы формы. Стык одного цвета с другим, их влияние друг на друга. [...]

Вся учеба должна быть проникнута сверху донизу композиционным началом. Считаю, что с первых шагов, с первых этюдов вопросы компоновки должны быть основой обучения живописи. Все постановки, какого бы то ни было жанра, педагог обязан компоновать со смыслом, давая объяснения главного — второстепенного, композиционного сочетания форм и цветов, развивая у студента композиционное мышление, подготовляя его к результату его учебы — к картине, так как мы условились, что наша целевая установка — к этому ведет все обучение студента в вузе — картина.

Важнейшее условие правильного воспитания молодых художников в школе — это воспитание их как передовых людей страны, стоящих на высоте политических, общекультурных задач и идей своего времени, последних достижений науки, искусств и литературы, изучивших историю своей Родины, историю Партии, овладевших художественной культурой, созданной своим народом и другими народами. [...]

В работе над композицией студент должен решать основную задачу — задачу образа: содержание, выраженное средствами искусств. Компоновка, как и в классных работах, преследует опять-таки задачу главного и второстепенного (соподчинение второстепенного главному). Цель — добиться ясности у студента, чтобы эскиз читался без пояснений и зрительно легко. Все это должно быть, помимо угля и карандаша, решено цветом, который должен помогать еще более раскрывать содержание. Декоративное решение, решение цветом и светом, тоже несет в себе содержательное начало, поэтому колорит всей картины должен быть в единстве с содержанием. Студент должен добиваться в решении своей композиции единства выражения формы и содержания. Над чем мне с ними больше всего приходится работать.

Необходимо [...] студента приучить уважать и беречь холст в картине, не допускать мазни и частых переделываний. С первых курсов необходимо прививать знание техники и знакомить практически с технологией живописи. Я применял с учащимися при начале картины подмалевок. Делать подмалевок в картине прозрачными, наиболее чистыми красками. Принцип акварели без белил. Цитирую Рубенса: «Начинайте писать ваши тени легко, избегая вводить в них даже ничтожное количество белил: белила — яд живописи и могут быть вводимы лишь в светах» [2]. [...] Нужна какая-то крепкая цветовая основа, с которой начинать. На это у будущего художника уходит вся жизнь, если он заинтересуется технологией. Нет единой техники, а отсюда и различные манеры у больших мастеров. Есть очень много индивидуальных способов и даже школ [...]. Техника масляной живописи очень сложна, не менее других техник (акварель, фреска, энкаустика и др.). В классных работах особенно не напираю на техницизм, даю общие понятия, чтобы не отвлекать техникой от живого правдивого решения натуры.

Ко всем дисциплинам живописи фундаментом является рисунок и еще раз рисунок. Поэтому я прибегаю в своей практике к помощи педагогов-специалистов по рисунку (в Ленинграде П. С. Наумов, С. Л. Абугов; в Москве работал

[2] А. А. Осмеркин цитирует эти слова по кн.: *Киплик Д. И.* Техника живописи. Вып. V. Л., 1927, с. 140.

с Д. К. Мочальским [3], А. М. Соловьевым [4] и учеником Абугова Б. В. Парюгиным).Требую от классного рисунка пластического анализа формы, то есть выяснения принципа соподчиненности масс, умения нарисовать деталь, вставить ее в целое, держать большую форму, не боясь, с другой стороны, излишней сухости в проработке, так как воспринимаю рисунок не как самоцель, а как штудировку на натуре пластической анатомии, выражения движения, пропорций и характера. Живопись требует не раскрашивания по контурам, а точного, выясненного строения пропорций и движения, где весь анализ формы переходит в область цвета. Неумение рисовать затрудняет и тормозит даже самого одаренного живописца. Поэтому необходимо так подготовить студентов по рисунку, чтобы благодаря ясному композиционному рисунку на холсте весь труд перенести на основное — на работу над цветом и формой как над единым целым, над подчинением второстепенного — главному. [...]

Что я считал необходимым перед дипломом. Три обнаженных женских фигуры, подобранные в разной цветовой характеристике. [...] Опираясь на этюды к [картине] А. Иванова «Явление Мессии», этюды тел мальчиков и разнообразные характеристики тел к самой картине; на работу В. Сурикова над образами к картине «Боярыня Морозова», где ясно [видна] разная характеристика лиц, выявляющая содержание в цветовых характеристиках образов от бледно-взволнованного лица Морозовой до всего многообразия красочных оттенков толпы. [...]

Я увлекающийся педагог, несмотря на мои 58 лет и мой 28-летний стаж. Я не отказываюсь ни от одного слабого студента, попадающего ко мне, и тем дороже для меня, как педагога, тот, кто все же за время пребывания в моей мастерской завершает свой путь неплохой дипломной работой. [...]

Я как живой человек и увлекающийся педагог вероятно и безусловно имею ошибки. На своем личном творческом пути художника я испытал многое. «Левые» меня считали «правым», а «правые» — «левым». Но я все время неустанно работаю с молодежью, стараюсь уберечь их от возможных ошибок, преодоленных и преодолеваемых мною в сознании моем, на вечном нашем учителе — на природе, которая всегда по-новому и очень персонально раскрывается перед каждым художником.

Я думаю, что, работая в коллективе, я всегда могу опереться на здоровую критику товарищей педагогов.

[3] Мочальский, Дмитрий Константинович (р. 1908 г.), живописец, работал в Московском изоинституте с 1937 г.

[4] Соловьев, Александр Михайлович (1886—1966), художник-педагог, профессор, ученик и последователь Д. Н. Кардовского. В предвоенные годы преподавал рисунок на живописном факультете Московского изоинститута; с 1948 г.— зав. кафедрой рисунка МГХИ им. В. И. Сурикова. О своей работе в Институте до войны он вспоминал: «Ярко выраженный импрессионистический уклон в системе преподавания невольно вызывал мой протест в оценке выполняемых работ. Поэтому экзамены и зачеты обостряли мои отношения с товарищами-педагогами». (Цит. по кн.: *Руднев В. В.* А. М. Соловьев. Педагог, художник, человек. М., 1970, с. 59.)

# документы общественно-педагогической деятельности осмеркина

Этот раздел составлен главным образом из документов, сохранившихся в Архиве А. А. Осмеркина. Из обширного собрания весьма разнообразных по характеру материалов — деловых бумаг, справок, договоров, протоколов, командировочных удостоверений, заявлений и т. п.— для публикации в этом разделе отобраны те, которые наиболее развернуто и содержательно характеризуют общественно-педагогическую работу А. А. Осмеркина. Документы такого рода, сохранившиеся в Архиве, охватывают далеко не все этапы жизни Осмеркина, но его общественно-педагогическая деятельность середины 20-х — начала 30-х годов отражена в них достаточно ярко. Этот хронологический отрезок и представлен в настоящем разделе.
Документальная ценность и особая выразительность подлинных текстов, в подавляющем большинстве публикуемых впервые, искупает, на наш взгляд, неизбежное впечатление отрывочности их. Сопутствующий комментарий и сопоставление этих текстов с другими материалами книги помогут читателю восстановить непрерывную цепь происходящего.
Публикация данных документов в книге об А. А. Осмеркине уместна уже потому, что они отражают его участие в крупных событиях художественной жизни указанного времени и напряженность его педагогической и общественной деятельности. По всей очевидности, он является соавтором или даже, возможно, автором некоторых из предлагаемых текстов; ряд из них к тому же написан его рукою. Кроме того, уже сам факт наличия в его архиве уникальных документов художественной жизни 20-х годов (например, никогда прежде не публиковавшиеся материалы к истории обществ «Московские живописцы» и ОМХ, устав ОМХа) говорит о тесной причастности Осмеркина к отраженным в них событиям.
Эти документы делают более понятной творческую и педагогическую концепцию, выраженную в письмах, статьях и заметках Осмеркина; дополняя его биографию, они уточняют представление о его взглядах и поведении в конкретных перипетиях борьбы художественных течений. Материалы, непосредственно касающиеся А. А. Осмеркина, вместе с тем детализируют и делают более стереоскопической общую картину художественной жизни 20-х годов; они развивают представление о принципах и борьбе группы, с которой связал свою творческую судьбу Осмеркин.
Объединяясь вокруг нескольких основных моментов — борьба во Вхутемасе в 1923—1924 годах, образование ОМХа с предшествовавшим ему эпизодом организации общества «Московские живописцы», положение после закрытия Вхутеина— эти документы связаны одной линией, отражая развитие взглядов и позиций группы бывшего «Бубнового валета», отстаивавшей и в личной творческой практике, и в своей общественно-педагогической деятельности идею живописи.
Споры во Вхутемасе в 1923—1924 годах способствовали, по-видимому, консолидации сил будущих «московских живописцев»; мы видим, что тема «события во Вхутемасе» оказывается одной из центральных — наряду с вопросами создания выставочного объединения — на встречах этих художников, предшествовавших образованию общества «Московские живописцы». Это название, между прочим, еще в большей мере, чем название «Выставка картин» в 1923 году, оказывается многоговорящим — здесь явно чувствуется противопоставление своей позиции позициям других групп, в частности «производственникам», с которыми шла борьба вокруг профиля преподавания на живописном факультете Вхутемаса.
Документы рисуют развитие целой школы, отражая отношения между старшим поколением и молодежью, вошедшей в «Крыло» и ОМХ. Педагогическая и общественная деятельность «московских живописцев», и в особенности Осмеркина, оказывается тесно взаимосвязанной. Наиболее отчетливо освещают отношение Осмер-

кина к молодежи, к молодым художникам черновые наброски условий вхождения «Крыла» в ОМХ. Воспоминания учеников находят здесь убедительное документальное подтверждение. Заинтересованность в судьбах молодых художников заставляет Осмеркина заботиться о том, чтобы дать молодым самостоятельность, обеспечив им в то же время и преимущество сотрудничества с ведущими мастерами школы. Завершающие раздел материалы 1932 года позволяют видеть непрерывность участия А. А. Осмеркина в делах советского художественного образования, его настойчивость в утверждении выработанных им ранее педагогических принципов (в частности, принципа индивидуальных мастерских), наконец, объясняют его приход в Академию.

## Борьба вокруг проекта реформы программы живописного факультета Вхутемаса 1923

Все три документа хранятся в Архиве А. А. Осмеркина и публикуются впервые. «Заявление группы профессоров Вхутемаса» (возможно, написанное рукой А. А. Осмеркина) имеет подлинные подписи заявителей. Выписка из протокола заседания живописного факультета Вхутемаса от 8 октября 1923 г. также, возможно, сделана рукою А. А. Осмеркина. Протокол заседания предметной комиссии живописного факультета от 19 октября 1923 г. печатается по машинописной копии, заверенной секретарем живописного факультета Г. Федоровым.

### I

Наркому просвещения, копия Главпрофобр.
Группы профессоров Вхутемаса

Заявление[1]

В течение трех лет [2] студенты Вхутемаса подвергались самым разнообразным опытам обучения.

Необдуманно пущенные в жизнь «дисциплины», ставшие притчей во языцех, искалечили не один десяток человек и отняли лучшие годы жизни на аналитически-трюковые выявления вместо систематического обучения [3].

В настоящее время на рассмотрении Наркома находится проект нового опыта с более широкой постановкой централизованной системы аналитического воспитания студентов всех факультетов в течение двух лет [4], который является крутым возвратом к ошибкам 1919 г. и в [19]23 году представляет чистый анахронизм, вполне изжитый.

Мы, прошедшие все перипетии развития Вхутемаса и убедившиеся в губительности метода, отвлекающего ученика в сторону бесплодного псевдонаучного анализа отдельных моментов живописи, категорически отвергаем возможность воспитания сколько-нибудь квалифицированного художника в два с половиной года, остающиеся на долю специальных мастерских, после безжалостного коверкания ученика в течение двух лет основного отделения.

Мы настойчиво просим воздержаться от утверждения проекта Правления Вхутемаса, в составлении которого профессора живописн[ого] фак[ультета] участия не принимали и не были уведомлены, впредь до возвращения всей профессуры, и установления живописной и скульптурной [5] программы, по которой начаты были работы в прошлом году, на основе изобразительно-синтетического [6] метода изучения ремесла живописи и скульптуры.

*А. Осмеркин, Г. Федоров, Б. Королев, А. Шевченко, Н. Чернышев, С. Герасимов, Д. Кардовский, А. Лентулов, Р. Фальк* (одна подпись неразборчива.— *Сост.*).

[1] Заявление было написано, по-видимому, осенью (в тексте речь идет, очевидно, о возвращении профессоров из отпусков). Оно, как и следующие за ним документы, отражает один из эпизодов происходившей в стенах Вхутемаса борьбы, развернувшейся с самого момента его основания (см. об этом подробнее в кн.: В. И. Ленин и изобразительное искусство. М., 1977, с. 407—440). События, о которых идет речь в публикуемых текстах, журнал «Леф» характеризовал как борьбу между группами так называемых «чистовиков», т. е. защитников станковой живописи (А. В. Шевченко, А. В. Лентулов, Г. В. Федоров, И. И. Машков, Р. Р. Фальк, Д. Н. Кардовский и др.), «прикладников» (В. А. Фаворский, П. Я. Павлинов, И. И. Нивинский и др.) и «конструктивистов и производственников» (А. М. Родченко, Л. С. Попова, А. М. Лавинский, А. А. Веснин и др.) (см.: Вхутемас. — «Леф», 1923, апрель — май, № 2, с. 174; Развал Вхутемаса.— «Леф», 1923, август — декабрь, № 4, с. 27—28). Борьба обострилась, видимо, в связи со сменой руководства Вхутемаса (вместо Е. В. Равделя в марте 1923 г. ректором был назначен В. А. Фаворский; сменен был также и состав правления) и предпринятыми в нем реформами; о характере предполагавшихся нововведений можно судить из публикуемых документов и примечаний к ним.

[2] Имеются в виду три учебных года, прошедших со времени образования Вхутемаса из 1-х и 2-х Государственных свободных художественных мастерских — 1920/21; 1921/22 и 1922/23. Заявление писалось, очевидно, в начале 1923/24 учебного года.

[3] «Дисциплины» преподавались на так называемом «основном отделении», образованном в 1920 г., обучение на котором до 1923 г. должно было занимать один год (см.: *Адаскина Н.* Вхутемас. Его роль в формировании основных принципов художественной педагогики 1920-х годов.— В сб.: Государственная Третьяковская галерея. Вопросы русского и советского искусства. Вып. II. М., 1973) и предшествовало заня-

тиям в «специальных мастерских» (еще три года обучения). Это отделение представляло собой общий подготовительный курс, обязательный для студентов всех факультетов (см.: *Марц Л.* Пропедевтический курс Вхутемаса — Вхутеина.— В сб. «Художественно-конструкторское образование. Пропедевтический курс». М., 1970, № 2, с. 41). Преподавание «дисциплин» было попыткой ввести аналитическое изучение отдельных элементов художественной формы (материала, цвета, фактуры, объема, плоскости и т. п.); в основе введения метода «дисциплин» лежало представление об универсальности законов пластической формы для всех видов пластических искусств и необходимости научной обоснованности методов обучения (см.: *Адаскина Н.* Указ. соч.; *Марц Л.* Указ. соч.).
На живописном факультете в мастерских дисциплин основного отделения преподавали в разные годы А. А. Осмеркин, Г. В. Федоров, В. Д. Баранов-Россинэ, А. М. Родченко, А. Д. Древин, Л. С. Попова, И. В. Клюн; «специальные мастерские» вели И. И. Машков, П. В. Кузнецов, А. Е. Архипов, Р. Р. Фальк, Д. П. Штеренберг, А. В. Шевченко, Д. Н. Кардовский, В. В. Кандинский, Н. А. Удальцова (см. «Об организации живописного факультета в Московском Вхутеине».— ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 4, ед. хр. 19, л. 1).
Организация основного отделения и введение «дисциплин» расценивались как достижение «производственников»: «Работа этой группы выразилась в организации т. н. «Основного отделения», где обучение ведется не по принципу индивидуальных мастерских, а путем преподавания основных художественно-производственных дисциплин (дисциплина цвета, объема, конструкции). Этот единственно возможный научный подход к обучению художественно-производственному труду встречает оппозицию вследствие своей «левизны» и тенденции сделать преподавание анонимным. Это последнее обстоятельство весьма не по вкусу «мастерам» из «чистовиков» (см.: Вхутемас.— «Леф», 1923, апрель — май, № 2, с. 174).
Преподавание «дисциплин» встречало и другую оценку в печати. Так, Я. Тугендхольд в связи с выставкой живописного факультета Вхутемаса писал в феврале 1923 г.: «На живописном факультете [...] существуют специальные, как будто обязательные «дисциплины»: по изучению цвета (Поповой и Веснина) и объема (Лавинский). Но странно, что изучение этих производственно-формальных дисциплин совершенно оторвано от текущей живописи учащихся и ничем практически не сказывается на ней, ни в понимании колорита, ни в постижении формы, ни на самой фактуре». (*Тугендхольд Я.* По выставкам. Живопись во Вхутемасе.— «Известия», 1923, 11 февраля, № 31).

4 Возможно, имеется в виду документ «Основы построения Вхутемаса как вуза», опубликованный Л. Марц в указ. сборнике, где речь идет как раз о необходимости «уделить особое внимание на аналитико-практические методы изучения грамоты искусства» (с. 76) и называется двухгодичный срок обучения на Основном отделении.

5 Слова «и скульптурной», «и скульптуры» вписаны поверх основного текста. Можно предположить авторство Б. Королева.

6 В подлиннике первоначально было «изобразительно-реалистического», но затем исправлено на «синтетического».

## II

### Выписка из протокола заседания живописного факультета Вхутемаса

Присутствовали профес[сора] и представители студенчества.

8 октября [19]23 г.

Заслушано.

Доклад ректора Вхутемаса о реформе программы живописного ф[акульте]та.

Постановлено.

Образование предложенного Правлением Основного отделения, общего для всех факультетов, является для живописного ф[акульте]та приемлемым только в том случае, если все часы практических занятий на основном отделении будут отданы живописи и рисованию и будут вестись живописным ф[акульте]том.

Научно-теоретическая часть Основного отделения совпадает с программой I курса живоп[исного] ф[акульте]та.

В случае передачи полностью всего первого года Основному отделению [7], необходимо число учебных лет увеличить на 1 год — т[аким] о[бразом] нормальный курс будет 1 год Основного отд[еления] + 4 года специализации.

7 Как следует из упомянутого выше документа «Основы построения Вхутемаса как вуза», предполагалось, что на первом курсе Основного отделения «студенты всех специальностей проходят программу-минимум всех художественных дисциплин, входящих в три основных концентра Отделения» (сб. «Художественно-конструкторское образование». М., 1970, № 2, с. 77). (О «концентрах» см. прим. 8). Со второго же курса Основного отделения должна была начаться специализация: «Студенты согласно избранным ими специальностям проходят программу-максимум по концентру, соответствующему специальности, так: живописцы, графики и текстильщики проходят программу-максимум по плоскостно-цветовому концентру [...]» (*Там же*).

### III

**Протокол**
**Заседания предметной комиссии**
**живописного факультета от 19 октября [19]23 г.**

Присутствовали: Шевченко, Лентулов, Щербиновский, Древин, Осмеркин, Федоров, Чернышев, Удальцова, Фальк и 6 представителей от студенчества.
Председатель — Шевченко, секретарь — Федоров.

1. О приглашении руководителей на Основное отделение цветового концентра [8].

В подтверждение двух резолюций от 29 сентября [9] и 8 октября с. г. в вопросе о штатах живописный факультет еще раз категорически настаивает на своем праве выбора профессоров цветового концентра Основного отделения. Замещение исключительно властью Правления целого ряда новых должностей профессоров лицами, приглашенными без санкции предметной комиссии живописного ф[акульте]та, считает совершенно недопустимым, нарушающим правильное течение академической жизни и обучение живописи и рисованию по этому отделению и факультету. А потому полагает всех, вновь приглашенных Правлением профессоров на цветовой концентр Основного отделения, подвергнуть переизбранию ф[акульте]том, так как среди приглашенных имеются лица, которые не пользуются доверием живописного ф[акульте]та как руководители, и лица, не имеющие достаточного стажа как художники и педагоги.
[...]

3. Заявление коллектива профессоров (Родченко, Лавинского, Веснина, Поповой). Предметная комиссия живописного факультета не имеет препятствий для образования мастерской при каком-нибудь из факультетов кроме живописного. На живописном же ф[акульте]те образование такой мастерской признает принципиально нежелательным. [...]

[8] Как сказано в цитированном выше (см. прим. 7) документе «Основы построения Вхутемаса как вуза», «изучение художественных дисциплин» должно было происходить «по трем концентрам: I)*плоскостно-цветовому*, включающему в себя дисциплины, связанные с плоскостью (двухмерное пространство) и цветом (в концентр входят все графические и живописные художественные дисциплины), II) *объемно-пространственному*, включающему в себя дисциплины, связанные с трехмерными формами [...], пластическо-скульптурные дисциплины, III) *пространственно-объемному*, включающему в себя дисциплины трехмерного пространства (дисциплины архитектурного порядка)». (Указ. сб., с. 76—77).

[9] На подлиннике выписки из Протокола заседания живописного факультета Вхутемаса от 8 октября 1923 г., опубликованной выше, имеется запись (рукой А. А. Осмеркина) решения заседания «совета профессоров живописного факультета» от 29 сентября 1923 г. по вопросу о штатах. Это решение повторено в данном протоколе от 19 октября 1923 г.

## К образованию общества «Московские живописцы» 1924

Оба документа печатаются по рукописям, хранящимся в Архиве А. А. Осмеркина, и публикуются впервые. На документах имеются подлинные подписи присутствовавших на заседаниях художников.

### I

**Протокол заседания группы художников**
**1924 г., 12 июня**

Присутствовали: А. Лентулов, В. Рождественский, Г. Федоров, Б. Королев, П. Кончаловский, И. Машков, Н. Ясиновский, А. Куприн, А. Осмеркин.
Председатель Кончаловский, секретарь Б. Королев. [...]

Об учреждении общества художников.

Учредить Общество художников живописцев и скульпторов под наименованием: [пропуск в тек-

сте.— *Сост.*] с целью способствовать развитию искусств в РСФСР. Членами-учредителями являются: 1) Кончаловский, 2) Машков, 3) Лентулов, 4) Рождественский, 5) Куприн, 6) Федоров, 7) Осмеркин, 8) Фальк, 9) Ясиновский, 10) Королев.

2. Выборы правления.
Состоит из 10 лиц — учредителей. Президиум — из 4 лиц: председатель, тов[арищ] председателя, казначей, секретарь. Председателем выбран Кончаловский. Тов[арищ] председателя — Машков. Казначей — Куприн. Секретарь — Королев. Ввиду отъезда Королева временно обязанности секретаря поручить выполнять казначею Куприну.

3. О событиях во Вхутемасе.
1). Выступить с резким протестом по поводу событий во Вхутемасе в связи с сокращением профессуры [1].
2). Войти в контакт с Архитект[урным] обществом.
3). Выбрать комиссию для подготовки исчерпывающего материала и ведения всего дела по Вхутемасу в составе т[оварища] предс[едателя] Машкова, членов правл[ения] Лентулова, Осмеркина, Федорова, Фалька.

Председатель: *П. Кончаловский*
Секретарь: *Б. Королев.*

[1] Из заявления студентов Вхутемаса в секцию изо ГУСа от июня 1924 г. (копия в Архиве А. А. Осмеркина) явствует, что по постановлению ГУСа были уволены профессора живописного факультета И. И. Машков, Г. В. Федоров и А. А. Осмеркин. См. также след. документы и прим. к ним.— Наст. изд., с. 145—146).

## II

### Протокол заседания группы художников
### 1924, 21 июня

Присутствовали: И. Машков, П. Кончаловский, А. Куприн, В. Рождественский, А. Лентулов, А. Осмеркин.

Повестка дня.

1. Состав членов О[бществ]а.
Учредители: Кончаловский, Машков, Лентулов, Рождественский, Куприн, Фальк, Федоров, Осмеркин, Королев, Ясиновский.
Признали желательным число членов увеличить из художников, близки[х] по характеру живописи.

2. Название.
1). Постановили учредить выставочную организацию, действительными членами которой считать П. Кончаловского, И. Машкова, А. Лентулова, [В.] Рождественского, А. Куприна, Р. Фалька, [А.] Осмеркина, [Б.] Королева, [Н.] Ясиновского, [Г.] Федорова. Выработать устав, зарегистрироваться, утвердить устав и Выст[авочную] организацию в общем порядке законов РСФСР.
2). Выст[авочная] организация имеет право приглашать к участию на выставке экспонентов с жюри и без жюри.
В дальнейшем пополнять состав организации из состава экспонентов [2].

[2] В 1925 г. действительными членами Общества живописцев и скульпторов «Московские живописцы» числились также И. Э. Грабарь, А. Д. Древин, Н. А. Удальцова, Н. И. Шестаков.— См.: Московские живописцы 1925 г. [Каталог выставки]. М., 1925, [с. 16].

## «События во Вхутемасе» 1924

Черновые наброски заявления группы профессоров живописного факультета Вхутемаса в художественную секцию ГУСа, вероятно, относящиеся к июню — июлю 1924 г., сохранились в Архиве А. А. Осмеркина и сделаны его рукой. На одном из листов имеются автографы А. В. Куприна. Составители взяли за основу один из вариантов заявления, дополнив его вставками из других вариантов. Эти дополнения выделены угловыми скобками. Заявление студентов Вхутемаса также хранится в Архиве А. А. Осмеркина и представляет собой рукопись с подлинными подписями студентов. Уведомление А. А. Осмеркину от Правления Вхутемаса об увольнении от службы датировано 24 сентября 1924 г., № 4121. Печатается по подлиннику, хранящемуся в Архиве А. А. Осмеркина. Выписка из протокола заседания подсекции изо Научно-Художественной секции ГУСа от 10 ноября 1924 г. печатается по подлиннику, хранящемуся в ЦГАЛИ (ф. 681, оп. 1, ед. хр. 1849, л. 22). Все эти документы публикуются впервые.

### I

**[Из черновых набросков заявления группы профессоров живописного факультета Вхутемаса в художественную секцию ГУСа]**

До сведения проф[ессоров] живописного факультета ⟨нашей группы московских живописцев и скульпторов⟩ дошло, что при установлении твердых штатов и кафедр жив[описного] фак[ультета] Вхутемаса и основного отделения проходят лица, ни на поле педагогической, ни выставочной деятельности себя ни в чем не проявившие. В силу чего группа профессоров принуждена выразить свой протест и истолковать это только как случайность при решении такого важного вопроса в секции ГУСа. [...]

В вопросах преподавания живописи Правление разработало программу опыта широкой постановки централизованной системы аналитического воспитания студентов всех фак[ультетов] в течение 2-х лет. [...] Еще в начале учебного года мы резко в заседаниях предметных комиссий протестовали [1]. [...]

Когда же начался учебный год и правлению пришлось с этим столкнуться, оно пошло на уступки в том, что живопись преподавалась на основном отделении по программе, начертанной в 22 году [2]. Отделив Основное отделение в самостоят[ельный] ф[акульте]т, Правление на преподавание живописи [...] пригла[сило] 8 худож[ников] без выбора и санкции жив[описного] ф[акульте]та ⟨и этим переполнило штаты⟩, что и нарушило планомерную работу к началу учебного года. [Но] под нашим давлением живопись ⟨на основном отделении⟩ преподавалась ⟨не «абстрактная», а⟩ реалистическая и изобразительная [3].

При отводе некоторых профессоров жив[описного] фак[ультета] [4] Правление базировалось на том, что не выполняется программа, в то время как таковая в части, касающейся живописи, была проведена, и со стороны Правления ни в одном протоколе не было замечено возражений.

Особую остроту приобретает такое положение в данный момент, когда жив[описная] культура, пройдя целый ряд этапов аналитических исканий, выливается в некоторую синтетическую фазу живописного реализма.

Ввиду всего изложенного мы просим, чтобы при окончательном решении этого вопроса от голосования были бы устранены лица, лично заинтересованные и враждебные по отношению к тому живописному течению, которое не имеет клички и не определяется ни «правой», ни «левой», [что] со своей стороны в настоящее время считае[м] изжитым.

Большинство из устраненных ⟨активно⟩ участвовало во всей эволюции нашей худож[ественной] школы за эти 7 лет и в своей педагогической работе

[1] См. наст. изд., с. 140—142.

[2] В рукописи вставка: «по почти той же».

[3] Ср. опубликованную Л. Марц в указ. сб. (с. 87) «Программу по мастерской живописи на 1-м курсе Основного отделения», которая была утверждена 3 апреля 1924 г. ректором В. Фаворским «как опытная на 23—24 учебный год». В этой программе, видимо, нашли отражение попытки живописцев-«чистовиков» связать требования аналитического метода изучения «дисциплин» с собственными установками на преподавание живописи. В «Программе», в частности, говорится: «Учитывая цель Основного отделения дать основы общего художественного образования, настоящая программа, выдвигая реалистический метод преподавания, на натуре, подчеркивает необходимость развивать у студентов способность «видеть», находит, что с этой целью отдельные моменты цельного живописного миросозерцания должны быть выделены в самостоятельные, точно обусловленные на натуре задания, затрагивающие ту или иную сторону живописного понимания формы».

[4] См. прим. 1 на с. 143 наст. изд.

рядом выставок и различных протокольных оценок (экзаменац[ионными] комиссиями), количеством аудитории ⟨количеством учащихся, устремлявшихся в эти мастерские⟩ доказали полную пригодность к педагогической деятельности [5]. ⟨Напоминаем, что выбранными профессора[ми] оказались лица, не имеющие самого минимума количеств учащихся⟩.

Т. е. мы просим с нашей стороны, чтобы на заседании присутствовали представители жив[описного] ф[акульте]та с одной стороны, а Правления с другой, также с совещ[ательным] голосом, как в вопросе ⟨распределения⟩ кафедр, так и в вопросе программном. Таким авторит[етным] арбитром явилось бы заседание художественной секции ГУСа при непременном участии наркома по просвещению т. Луначарского.

[5] Например, Я. Тугендхольд, весьма критически оценивавший положение с преподаванием живописи во Вхутемасе, выделял мастерскую А. А. Осмеркина за «более вдумчивое и сознательное разрешение живописных задач» (*Тугендхольд Я.* По выставкам. Живопись во Вхутемасе.— «Известия», 1923, 11 февраля, № 31).

## II

### [Заявление студентов Вхутемаса]

Мы, студенты Вхутемаса, проработавшие год и два года в мастерской т. Осмеркина, крайне поражены тем, что при весеннем распределении кафедр в означенном Вузе наш профессор отстранен от таковой, в то время как не только нами, но и другими товарищами студентами — живописцами, а также и посещавшими мастерские делегатами и экскурсиями наша мастерская считалась одной из образцовых мастерских живописи в Вхутемасе.

Периодические экзаменационные комиссии всегда отмечали большую успешность и высокую качественность мастерской т. Осмеркина, что выражалось в большом количестве похвал и зачетов. [...]

Руководящим принципом т. Осмеркина было всегда стремление к здоровому живописному реализму — принципу единственно близкому, понятному и необходимому в настоящее время, после безрезультатных опытов футуристической и беспредметной живописи.

Второй курс основного отделения живописного факультета, переходя в спец[иальные] мастерские, уже ходатайствовал в прошлом году перед Правлением о предоставлении спец[иальной] мастерской т. Осмеркину и был поддержан в этом живописным факультетом, но таковое не было удовлетворено за отсутствием вакансий.

В настоящее время мы вновь обращаемся с той же просьбой и убедительно просим Вас оказать содействие оставлению т. Осмеркина, как художника и педагога, вполне достойного занять место профессора Вхутемаса, и этим дать нам возможность завершить свое образование и стать действительно полезными и нужными Республике Советов.

Мы же студенты 1-го курса присоединяемся всецело к нашим старшим товарищам и также просим оставить т. Осмеркина профессором живописи на Основном отделении [6].

[6] Под заявлением 32 подписи, из которых удалось разобрать следующие: А. [А.] Колосов, Иванов, Н. Г. Буров,[М. А.]Фейгин, В. [Н.] Садков, В. [И.] Григорьев, Б. [С.] Табулевич, А. [И.] Полетаева, [Б. И.] Борисов, А.[Н.] Чирков, С. [М.] Таратухин, [М. А.] Кузнецов.

## III

Осмеркину А. А.

Правление Вхутемаса настоящим уведомляет Вас, что постановлениями Президиума Научно-Художественной Секции ГУСа 17 июня и 15 июля с. г. о сокращении штата Вуза в утверждении его профессуры

Вы не утверждены профессором Вхутемаса и за сокращением штата увольняетесь от службы с 1.IX. с. г.

Ректор *В. Фаворский* [...]

## IV

**Выписка из протокола заседания подсекции Изобразительных Искусств Научно-Художественной секции ГУСа 10 ноября 1924 г.**

Слушали: 3. О преподавателях Вхутемаса
Доклад В. А. Фаворского
Постановили: 3. Считать необходимым оставление преподавателей, художников Осмеркина и Федорова на 2-м курсе Живописного факультета Вхутемаса. Вопрос об утверждении остальных преподавателей отложить до согласования с Главпрофобром [7].

[7] Распоряжением по Вхутемасу № 24 от 13 ноября 1924 г.— ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, ед. хр. 149, л. 28 — А. А. Осмеркин и Г. В. Федоров были оставлены преподавателями 2-го курса Основного отделения; И. И. Машков был восстановлен в должности профессора.

# Из истории создания ОМХа 1927—1928

Все три документа публикуются впервые по подлинникам, хранящимся в Архиве А. А. Осмеркина. Черновые наброски условий вхождения «Крыла» в ОМХ и проект системы взаимоотношений групп ОМХа написаны рукой А. А. Осмеркина и относятся, вероятно, к 1927 г. Машинописный экземпляр Устава ОМХа имеет штампы утверждения НКВД РСФСР от 23 июня 1928 г. и регистрации в Отделе Административного надзора НКВД РСФСР от 10 июля 1928 г., а также гербовые печати этих инстанций.

## I

**[Из черновых набросков условий вхождения «Крыла» в ОМХ]**

В последнее время в худож[ественной] жизни назрела потребность в больших объединениях, беря в основание живописный реализм и связь с современностью. В зачаточном состоянии такая форма уже намечалась при образовании о[бщества] «Московские живописцы», куда был привлечен целый ряд молодежи и которые в большинстве явились инициа[торами] группы «Крыло» [1]. Идея этого привлечения нами понималась как живая связь и рост тех близких нам идей в живописи, которые были провозглашены и частично осуществлены старшим поколением и нашими учителями. Это и есть тот реализм, который, выйдя из аналитических изысканий дореволюционного периода, естественно, призвал к соучастию поколение, формировавшееся после Октябрьской революции. Этим самым Революция изменила в корне взаимоотношения [молодежи и] старшего поколения, которое почувствовало живую связь с молодежью. Желая осуществления этих идей в совместной с вами работе, мы берем за принцип [организации] [...] организационную форму, уже получивш[ую] свое осуществление в МХАТ путем образования 4-х его студий, из которых каждая

[1] Из будущих членов «Крыла» в выставке «Московские живописцы» 1925 г. участвовали Б. И. Борисов, Е. Н. Иванов, М. Д. Карнеев, В. М. Новожилов, Б. С. Шабль-Табулевич, В. М. Шеришев.

имеет свой собственный художественный акцент при сохранении единого метода (как теория Станиславского). Мы ищем организационную форму [...], при которой могла бы самостоятельно развиваться наша самодеятельность, корректируемая вами.

Идея организации молодежи, со слов А. А. Осмеркина, вами намечается в широких размерах путем привлечения всей молодежи через жюри в одно общее объединение. Форма такого объединения, по нашему разумению, могла осуществиться, и то с трудом, среди уже законченных художников на 10-й год революции. В нашей же среде [...] еще острее возникают расколы на идеологической почве, чему пример наш выход из «Бытия», котор[ый] с нашей точки [зрения] является вполне органичным [2]; посему мыслим и в дальнейшем сохранени[е] нашего ядра, расширяя его через нашу инициативу. Этим самым мы не исключаем возможности образования на тех же условиях, как качественных, так и количественных, других подобных групп молодежи. Осуществлени[е] этого мы предлагаем в следующих формах, которые до некоторой степени имеют общее с построением нашего союза федеративных республик:

1) Сохранение названия «Крыло» с прибавлением — такого-то объединения [3].

2) Корректура осуществляется через представительство ответственного старшего товарища, который является председателем нашей группы (пример МХАТ). Нами выдвигается А. А. Осмеркин, как органически связанный с нами целым рядом лет и общей идеей [...] [4].

1) Необходимость содействия старшей группы как в моральной, так и в материальной помощи, путем советов и содействия в получении государственных субсидий на устройство выставок не только в Москве, но и по СССР, а также выбор[а] экспонатов для заграничных выставок.

2) Исхлопатывание средств и субсидий должно иметь в виду в сметных исчислениях расход на группу молодежи. Касса остается общей.

3) Как юридическое лицо объединение представляет одно целое.

4) Представительство в союзе федерации в интересах общего объединения должно иметь от молодежи своего отдельного представителя с правом решающего голоса в совете союза федерации.

[2] См. также «Автобиографию» А. А. Осмеркина (наст. изд., с. 64—65)

[3] Название «Крыло» при вхождении этой группы в ОМХ сохранено не было.

[4] Далее в подлиннике следует текст, в основном совпадающий по содержанию с публикуемым ниже документом «Проект взаимоотношений групп ОМХа».

## II

## Проект системы взаимоотношений групп ОМХа

1) «Крыло» входит в ОМХ в полном составе, образуя параллельную группу (ОМХ II), на правах действительных членов единого общества.

2) ОМХ представляет собой единое общество, во внутренней же жизни разбиваясь на две группы: центральную и вторую.

Вторая группа может самостоятельно выступать общественно, строго придерживаясь принципов все-

го ОМХа. Для образования контакта во 2-ю группу должен быть выделен посредник из центральной группы. На общих собраниях центральной группы должен присутствовать представитель 2-й, на правах равного голоса.

3) Объединенный президиум возглавляет все общество и состоит из президиума центральной группы и представителей других группировок, по одному от каждой.

4) Президиум филиальной группы ведает делами только своей группы и по общим вопросам подчиняется решениям центрального объединенного президиума.

5) Дела группы решаются на общем своем собрании. Общее собрание всех объединений созывает центральный президиум.

6) Касса является единой.

7) Прием новых членов и исключение производится общим собранием членов данной группы и окончательно утверждается президиумом общества ОМХ.

8) Выставки устраиваются совместные и отдельные в зависимости от желания общества.

Выставки и литературные выступления 2-й группы утверждаются центральным президиумом.

9) При федерировании ОМХа с другими художественными обществами ОМХ посылает представителей по количеству входящих в него группировок [5].

## III

## Из Устава Общества Московских Художников (ОМХ)[6]

§ 1. Общество Московских Художников (ОМХ), состоящее при Государственной Академии Художественных Наук, имея целью способствовать поднятию и развитию художественной культуры РСФСР, а также приближение ее к массам, ставит своей задачей художественное отображение жизни и идей советской современности в живописных и пластических формах нового реализма, исключающего как графический, так и стилистический уклоны, и преодолевшего формальные искания последних десятилетий.

§ 4. Общество Московских Художников (ОМХ), состоящее при Государственной Академии Художественных Наук, является правопреемником Общества Московских Художников, существовавшего с 1927 года, и, как правопреемник, несет полную ответственность по всем обязательствам и договорам, выделенным от имени общества Московских Художников.

§ 9. Первыми действительными членами являются нижеследующие члены-учредители.

1. Герасимов Сергей Васильевич,
2. Грабарь Игорь Эммануилович,
3. Древин Александр Давыдович,
4. Завьялов Иван Федорович,

[5] Очевидно, этот проект в общих чертах был принят вначале: в каталоге выставки ОМХа, открывшейся в феврале 1928 г., значатся действительно две группы — ОМХ I (Основная группа) и ОМХ II (группа молодежи); в последнюю вошли в полном составе участники «Крыла» кроме А. А. Осмеркина, который находился в Основной группе («Выставка художественных произведений общества московских художников ОМХ». М., 1928, с. 27). Однако уже в Уставе ОМХа, утвержденном 23 июня 1928 г., такое деление отсутствует. В каталоге выставки ОМХа 1929 г. (с. XI) сообщается, что почти вся группа ОМХ II была принята «в состав полноправных членов объединения».

[6] Текст Устава ОМХа почти полностью совпадает с текстом опубликованного в книге М. Н. Яблонской «К. Н. Истомин» (М., 1972) Устава общества художников «Четыре искусства» (видимо, типовым текстом устава общества художников); поэтому здесь приводятся лишь части Устава, исключительно относящиеся к характеристике ОМХа.

5. Зефиров Константин Кладионович,
6. Королев Борис Данилович,
7. Лентулов Аристарх Васильевич,
8. Машков Илья Иванович,
9. Масленников Николай Николаевич,
10. Максимов Николай Христофорович,
11. Осмеркин Александр Александрович,
12. Петров Сергей Иванович,
13. Родионов Михаил Семенович,
14. Рождественский Василий Васильевич,
15. Удальцова Надежда Андреевна,
16. Фальк Роберт Рафаилович,
17. Франкетти Владимир Феликсович,
18. Храковский Владимир Львович,
19. Чекмазов Иван Иванович.

§ 30. Деятельность Общества, совпадающая в той или другой степени с деятельностью Государственной Академии Художественных Наук, осуществляется в порядке предварительного согласования Правлением соответствующих вопросов с Ученым Советом Академии.

§ 31. Правление Общества выполняет по указанию Академии отдельные поручения, соответствующие основным задачам общества, и представляет Академии планы и годовые отчеты о своей деятельности.

## Между Вхутеином и Академией 1932

Участие А. А. Осмеркина в обсуждении вопросов реорганизации художественного образования и характера нового вуза отражено в публикуемых отчетах прессы. Письмо А. А. Осмеркина в Ленинградский институт живописи, архитектуры и скульптуры печатается по подлиннику, сохранившемуся в личном деле А. А. Осмеркина в Академии художеств (Научно-библиографический архив АХ СССР, Л., оп. 8, ед. хр. 69, лл. 3—4).

### I

### Ш.
### На совещании в ФОСХ[1]. В Москве будет Академия художеств

Ликвидация московского Вхутеина фактически привела к полному срыву подготовки новых кадров художников. Существующий изовуз в Ленинграде (ИНПИ) с подготовкой квалифицированных изоработников не справляется [2].

В связи с этим совещание представителей художественных обществ ФОСХ и художников, состоявшееся на днях, всесторонне обсудило вопросы реорганизации художественного образования в связи с организацией в Москве изовуза и высшей Академии художеств. [...]

По мнению т. Осмеркина, в трехгодичный курс нельзя уложить всех учебных дисциплин, необходимых учащимся. Курс обучения в изовузе должен быть увеличен.

На совещании указывалось, что не следует увлекаться без меры [...] подготовкой кадров для художественного оформления площадей, улиц, забывая о станковой живописи и скульптуре. [...]

(«Советское искусство», 1932, 27 марта)

[1] ФОСХ (первоначально ФОСРПИ — Федерация объединений советских работников пространственных искусств) была открыта 18 июня 1930 г. (см. «Искусство в массы», 1930, № 7, с. 33; «Рабис», 1930, № 28, с. 13). Идея широкого объединения советских художников обсуждалась еще в 1927 г. (см.: Как объединить художников. Ассоциация или федерация? — «Вечерняя Москва», 1927, 23 марта, № 66; перепеч. в сб.: Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. М., 1962, с. 264). В созданную для проработки этого вопроса комиссию был выбран и А. А. Осмеркин (см. там же). Вероятно, отражение его участия в работе этой комиссии можно видеть в текстах А. А. Осмеркина, относящихся к созданию ОМХа (см. наст. изд., с. 147—148). ФОСХ была ликвидирована в 1932 г., после организации Московского областного союза советских художников (см.: В правлении ССХ.— «Советское искусство», 1932, 9 июля, № 31).

[2] Московский Вхутеин был расформирован (одновременно с Ленинградским) весной 1930 г. в связи с реорганизацией художественного образования, которая проходила под знаком слияния искусства с производством и жизнью, под знаком изживания «самодовлеющего станковизма» (см.,

## II

### Профиль Академии

«[...] На заседание совета ФОСХ, посвященное организации изовуза, помимо членов совета, явилось много художников, бывших преподавателей художественных учебных заведений.

[...] Академия, по мнению тов. Осмеркина, это учебное учреждение с мастерскими высококвалифицированных мастеров, которых учащиеся свободно выбирают. «Так как в академию,— говорит он,— должны поступать уже подготовленные учащиеся, то свободный выбор профессора вполне уместен. Отсюда явится взаимная ответственность сторон. И мастерские профессоров, в которых окажется недостаточное количество учащихся, будут механически закрываться» [3].

(«Бригада художников», 1932, № 4—5, с. 76—77)

## III

В Ленинградский институт живописи, архитектуры и скульптуры от художника А. А. Осмеркина [...]

Ознакомившись с основными положениями и установками Института живописи, архитектуры и скульптуры, изложенными мне худ. А. И. Савиновым [4], считаю положенные в основу мероприятия правильными и согласными с моим личным опытом и взглядами на художественное образование. Предложение Ваше принципиально принимаю. Участие в работе для меня возможно при следующих условиях:

1) Мастерская, удовлетворяющая требованиям собственной творческой работы. [...]

3) Ведения работы 3 декады (Ленинград) и 2 декады (Москва); но беря на себя ответственность за успешное проведение возложенных на меня обязательств, буду посещать столько, сколько понадобится для успешности. [...]

*А. Осмеркин*
25/авг. [1]932 г.

например: *Бассехес А*. Пути худшколы.— «Рабис», 1929, № 34; *Тоот В*. Пятилетка и изо-кадры.— «Рабис», 1929, № 52; *Новицкий П*. Разгром высшего художественного образования.— «Бригада художников», 1931, № 1). Художественно-производственные факультеты Вхутеина были объединены с соответствующими производственными втузами (или же на их основе были образованы новые втузы), а на базе живописных факультетов б. Московского и Ленинградского Вхутеинов был создан в Ленинграде так называемый Институт пролетарских изобразительных искусств (ИНПИИ) — единственный в области художественного образования «идеологический» вуз (см.: *Новицкий П*. Указ. соч.; Единый вуз.— «Рабис», 1930, № 27, с. 8), который должен был, утверждая «пролетарский творческий изометод» и «пролетарский художественный стиль», решать задачу подготовки «художника-идеолога массовой бытовой живописи и скульптуры, художника-педагога, способного активно средствами изо участвовать в политехническом процессе школы, и художника, организующего клубную изосамодеятельность» (*Маслов Ф*. Проблемы подготовки изокадров.— «Художественное образование», 1931, № 3). Создавшаяся система художественного образования сразу же обнаружила свои слабые стороны — в том числе и в области художественно-производственного образования. «Мы получили новые технологические институты, но отнюдь не художественно-технологические»,— писал П. Новицкий (см. указ. соч.). Ситуация оживленно обсуждалась в печати, а также и на серии совещаний (см.: *Яковлев И*. Не воскрешать Вхутеина. Москве нужен пролетарский изовуз. Каким он должен быть? — «Советское искусство», 1931, № 49, 23 сентября). На данном совещании в ФОСХ выступали также К. Ф. Юон, И. Г. Фрих-Хар, В. С. Тоот, К. Н. Истомин и другие.

[3] Принцип индивидуальных мастерских, который отстаивает здесь А. А. Осмеркин, встречал противодействие еще в стенах Вхутемаса со стороны «производственников» (см. с. 141 наст. изд.). Принцип коллективного преподавания вводился в ИНПИИ: «Наряду с коллективным руководством, гарантирующим объективность педагогического процесса, вводится в систему коллективная работа студенчества (бригады) по всем дисциплинам учебного плана, что дает возможность активизировать процесс» (*Маслов Ф*. Проблемы подготовки изокадров.— «Художественное образование», 1931, № 3). Вводившаяся Масловым так называемая «проектная система» на рабфаке ИНПИИ «потребовала отказа и от индивидуального руководства и от индивидуального выполнения задания каждым студентом и создала бригадную систему коллективной деятельности всего состава и преподавателей и студентов, уничтожив деление на частичные изодисциплины, как рисунок, живопись, композиция и т. д.» (см.: Ленинградский рабфак ИНПИИ рапортует.— *Там же*).

[4] А. И. Савинов был в это время заместителем директора Института (см.: Дмитрий Николаевич Кардовский об искусстве. М., 1960, с. 239).

# осмеркин
# в высказываниях
# критики

А. А. Осмеркин в течение многих лет собирал статьи и заметки о своем творчестве и педагогической работе, появлявшиеся в периодических изданиях, и даже составил из них однажды особый альбом. После его смерти литературу о нем продолжала собирать Н. Г. Осмеркина. При подготовке настоящего раздела материалы этой коллекции были дополнены выдержками из стенографических записей некоторых выступлений на вечере А. А. Осмеркина в МОССХе в 1945 г. (хранящихся в Архиве А. А. Осмеркина), а также рядом статей и заметок, обнаруженных составителями.

В раздел включены лишь те из наиболее важных и характерных отзывов печати, которые так или иначе содержат собственно критическую оценку творчества А. А. Осмеркина. Публикации, имеющие характер свидетельств о фактах его жизни и творчества, сюда не вошли; они использованы в разделе «Документы общественно-педагогической деятельности А. А. Осмеркина», в комментариях, а также при составлении хроники его жизни и творчества. Заметки и выступления, посвященные целиком Осмеркину, составляют небольшую часть критических материалов о нем. Поэтому большинство статей публикуется в выдержках — опущены части текста, не имеющие отношения к характеристике Осмеркина. Однако составители следили за тем,чтобы при сокращении публикуемых статей и заметок сохранялся контекст, необходимый для понимания смысла критического высказывания. В материалах монографического свойства опущены повторы, малоинтересные подробности, рассуждения общего порядка.

Естественно, что критические отзывы неодинаковы по своему качеству, степени объективности и глубине понимания искусства, отражая разные и даже порой противоположные точки зрения. Но именно в своей совокупности они представляют особенный исторический интерес. Отклики рецензентов создавали атмосферу, в которой жил и работал мастер: иногда они подтверждали одержанные им победы, иногда воспринимались как досадный шум, иногда же драматически обостряли сложные творческие и жизненные ситуации, в которых он оказывался. Произведения художника лишь одна из сторон того диалога, в котором развивается его искусство, и знание второй стороны необходимо для его понимания. Документальная ценность критических отзывов неоспорима — «сочинения критика сразу же после своей публикации обретают значение первоисточников» *.

Раздел построен по хронологическому принципу и охватывает период от первых послереволюционных лет до наших дней. Это позволяет увидеть творчество художника и оценку его труда в историческом разрезе, в контексте событий художественной жизни, в многообразии менявшихся критических оттенков, обусловленном конкретными перипетиями групповой борьбы на разных этапах развития советского искусства.

Первые отзывы об Осмеркине крайне скупы. Чаще всего это упоминания его имени среди имен других художников в обзорных рецензиях на многочисленные выставки послереволюционных лет. Осмеркин разделяет здесь общую оценку, даваемую целой группе художников, к которой он причисляется. Но само сочетание имен в этих первых отзывах по отношению к Осмеркину оказывается критически содержательным. Первые годы наиболее динамичны; соседство имен в различных рецензиях

* *Каменский А.* Вернисажи. М., 1974, с. 20.

пестро, пока в 20-е годы позиция художника не выявляется относительно устойчиво. Однако примечательно, что уже в первые послереволюционные годы его имя стоит рядом с именами художников, определяющих лицо той эпохи в глазах современной истории искусства.
В рецензиях 20-х годов Осмеркин уже нередко выступает как одна из центральных фигур, что соответствует изменившейся роли его на групповых выставках. Отзывы о нем становятся все более содержательными. Если в первых из приведенных отрывков рецензенты ограничиваются указаниями на близость Осмеркина к старшим «бубнововалетцам» или даже скорее определяют его жизненные связи, чем собственно творческое родство (см. рецензии на «I выставку картин профессионального союза художников-живописцев»), бегло отмечая влияния (Сезанна, Дерена, Пикассо), то отзывы о нем во второй половине 20-х годов приобретают развернутый характер, вплоть до подробнейшего рассмотрения отдельных картин и критического анализа творческого метода. В рецензиях на вторую выставку ОМХа (1929) его полотно «Коммунистическое пополнение девятнадцатого года» выступает даже едва ли не как представитель всей тематической живописи омховского направления и оказывается в центре ожесточенной полемики между сторонниками противоборствующих группировок. В. Перельман, Н. Щекотов, Ф. Рогинская выступают в этой полемике с позиций АХР. Их критика носит явно выраженный «направленческий» характер, чем и объясняется резкость нападок на картину Осмеркина, которая, по справедливому замечанию С. Исакова, «была бы гвоздем на выставке АХРа»*. Но пристрастно-«направленческие» выпады, как и наскоки конъюнктурного характера в 40-е годы, не должны заслонить положительную работу критической мысли.
Нетрудно найти в приведенных ниже текстах убедительные по своей ясности и глубине оценки отдельных произведений, этапов творчества и характера индивидуальности мастера, его связей с современной ему художественной жизнью. Наиболее внимательные из критиков находят четкие формулировки задач, которые художник решал практически; в этих отзывах одновременно прослеживается и развитие общей проблематики советского искусства 20-х — 30-х годов: проблем реализма, отражения современности, отношения к художественному наследию, живописной культуры и т. п. Все это тем более ценно, что об Осмеркине писали (к сожалению, только в статьях общего порядка — специальных выступлений об Осмеркине при его жизни было очень мало) такие выдающиеся критики, как А. Луначарский, Я. Тугендхольд, И. Хвойник, А. Федоров-Давыдов, А. Эфрос, А. Сидоров и другие. Их отзывы могут хотя бы отчасти восполнить отсутствие монографического очерка творчества А. А. Осмеркина. Материалы этого раздела позволяют проследить эволюцию во взглядах на искусство мастера отдельных критиков, в частности А. Эфроса, наблюдавшего за творчеством художника в течение многих лет и давшего в 1945 году прекрасный, глубоко индивидуальный портрет А. А. Осмеркина, сохранившийся в стенографической записи и публикуемый впервые.
В пятидесятые годы о творчестве Осмеркина, можно сказать, не упоминается вовсе. Отзывы о первой посмертной выставке его 1959—1960 года прерывают это молчание. В этих отзывах слышны отголоски прежних групповых споров (особенно в статье А. А. Дейнеки), но они уже связываются с проблемами искусства современности.
Можно надеяться, что критический раздел в этой книге будет необходимым дополнением к таким более личным источникам, как письма художника и воспоминания о нем.

* *Исаков С.* Московские выставки: АХР, ОМХ, ОРС.— «Жизнь искусства», 1929, № 28.

# А. А. Осмеркин на первых послереволюционных выставках 1917—1919

## Александр Койранский
### Выставки

[...] На «Мире Искусства» [1] завершается сдвиг влево. Почти вовсе отсутствуют те, чьи имена связаны с основанием этой группы [2] [...]

Многие из участников выставки еще заняты выявлением своего отношения к наследию французов. Сезанн и Пикассо еще властвуют над умами, и, только пережив их, смогут наши молодые живописцы выйти на дорогу индивидуального творчества. [...]

Значительно шагнули по пути стиля Р. Фальк и П. Кончаловский.[...]

По задачам и подходу близок к этим художникам Куприн. И он — весь в процессе усвоения и внутренней переработки наследия Сезанна и Пикассо. К этой же группе можно отнести Рождественского и Восьмеркина.[...]

(«Власть народа», 1918, январь)

## В. Иванов
### По выставкам

[...]Сейчас «Мир искусства» — просто филиальное отделение «Бубнового Валета», куда вошли все бубновые maitr'ы, т. е. все те, кто перестал творить и работает на спрос [3].[...] Говорить о выставке как о чем-то органически целом не приходится, можно лишь рассматривать отдельных художников.[...]

[...] Среди многочисленной молодежи выделяются благородные зеленовато-коричневые nature mort'ы Осмеркина — фрукты в хрустале на фоне небоскребов.[...]

(«Рампа и жизнь», 1918, № 4)

## Ю. М.
### Выставка профессионального союза художников [4]

[...] Соответственно делению проф[ессионального] союза на три федерации: старшую, центральную и молодую, разделен и выставочный материал на три группы.[...]

При переходе из залы центральной в залу молодой федерации сразу ощущается атмосфера, несколько холодная, аналитического подхода к искусству, теоретизация его, не дающая зрителю неподготовленному непосредственной радости. В зале доминирует группа «беспредметной живописи», как наиболее яркая и сплоченная во всей молодой федерации.

[...] Значительность поставленных здесь задач несомненна. Из мастеров этой группы особенно хочется отметить Удальцову, Розанову, Родченко. Остальные члены молодой федерации имеют мало общего между собою, хотя, пожалуй, их соединяет

[1] Речь идет здесь, как и в следующем отрывке из заметки В. Иванова, о выставке картин «Мир искусства», открывшейся в Москве 26 декабря 1917 г. А. А. Осмеркин показал на ней три натюрморта и пейзаж.

[2] А. Койранский отмечал, что на этой выставке не участвовали А. Н. Бенуа, К. А. Сомов, Л. С. Бакст, Е. Е. Лансере, А. Я. Головин, Н. К. Рерих. Из старых членов «Мира искусства» на ней были представлены М. В. Добужинский, Б. М. Кустодиев, Е. С. Кругликова, А. П. Остроумова-Лебедева, С. Ю. Судейкин.

[3] Критик, видимо, противопоставляет художников — основоположников «Бубнового валета», вышедших из этого общества и выставившихся на данной выставке (П. П. Кончаловского, А. В. Куприна, А. В. Лентулова, И. И. Машкова, В. В. Рождественского, Р. Р. Фалька), молодым «левым» художникам, остававшимся в обществе «Бубновый валет», которые провели свою выставку 16 ноября — 4 декабря 1917 г. в Москве (Д. Д. Бурлюк, И. В. Клюн, К. С. Малевич, О. В. Розанова, В. М. Ходасевич, А. А. Экстер и др.). Ср. высказывание А. А. Осмеркина в «Автобиографии»: «Брошенный своими вождями, он («Бубновый валет».— *Сост.*) меня уже больше не привлекал теми «самыми левыми», которые только там оставались» (наст. изд., с. 63).

[4] Этот и следующие за ним три отзыва посвящены «1-й выставке картин профессионального союза художников-живописцев в Москве», которая была открыта с 26 мая по 12 июля 1918 г. «с целью показать самым широким кругам публики течения московской современной живописи во всем их разнообразии». (*Ю. М.* Выставка профессионального союза художников.— «Новая жизнь», 1918, 2 июня, № 2).

искреннее стремление к наибольшей простоте и выразительности формы. В работах Осмеркина сильно сказывается влияние раннего Пикассо и Дерена, но переработанное сознательно. Хорошо написан его женский портрет[...]

(«Новая жизнь», 1918, 2 июня)

**Бор. Глубоковский**

**Первая выставка союза художник[ов]**

[...] В зале молодой федерации, да, пожалуй, и на всей выставке, наиболее интересен Древин [...] Интересен и А. Осмеркин своим серьезным рисунком, строгим чувством формы и также хорошим вкусом в колорите. Обращают внимание нежные рисунки В. Чекрыгина, навеянные Леонардо. Л. Же[гин] — в исканиях. Рядом висят две смеси: Пикассо с Клевером и А. Руссо с Якунчиковой. Это — работы В. Шлезингер и Г. Лабунской. [...]

(«Жизнь», 1918, 28 (15) мая)

**Анти**

**«Одевайте шляпы и...»**

[...] Буржуазные прислужники еще низкого сорта пишут о левом искусстве, смысля в нем столько же, сколько я — в месопотамском кожевенном производстве. Один после нашептанных знакомыми объяснений нашел у Лабунской, Осмеркина, Шлезингер и Чекрыгина[5] нежные тона и тонкий вкус [...]

Тогда как блистают замыслом и изобретательностью истинных творцов произведения художников: Розановой, Веснина, Родченко, Древина, Удальцовой... [...]

(«Анархия», 1918, 29 мая)

**1-я выставка картин Профессионального Союза художников-живописцев в Москве**

[...] 3. Молодая федерация.
Самой значительной работой этой федерации — дамский портрет А. Осмеркина. Строгая концепция не лишена движения. [...]

(«Знамя труда», 1918, № 2)

**Эрес**

**5-я государственная выставка картин[6]**

[...] Выставляется «Союз Художников-Живописцев Нового Искусства», насчитывающий в своих рядах всех «сегодняшних» законодателей и корифеев [...]

[...] А. А. Осмеркин выставил ряд новых вещей, очень изящных, сдержанных и со вкусом написанных, но по своим живописным достижениям мало отличающихся от его старых работ, из которых на выставке фигурирует лучшая — «женский портрет»[7] [...]

(«Вечерние Известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов», 1919, 13 февраля)

[5] Соединение имен этих художников отражает, видимо, реальные творческие и жизненные связи А. А. Осмеркина. С В. Н. Чекрыгиным он был знаком еще по Киеву (см. фотографию в кн.: *Сыркина Ф. Я.* И. М. Рабинович. М., 1972, с. 6); в 1918 г. В. Н. Чекрыгин, Л. Ф. Жегин (Шехтель), Г. М. Блюменфельд и А. А. Осмеркин совместно занимали мастерскую (см. наст. изд., с. 41). Г. В. Лабунская вместе с Осмеркиным была среди участников выставки «Свободное искусство»; известно также, что она в течение многих лет была связана с Л. Ф. Жегиным, В. Н. Чекрыгиным и В. Е. Пестель. В. Шлезингер могла быть знакома Осмеркину по студии И. И. Машкова.

[6] См. об этой выставке раздел «Хроника жизни и творчества А. А. Осмеркина» 1918—1919 (наст. изд., с. 41).

[7] По каталогу выставки у А. А. Осмеркина значатся семь вещей, в том числе натюрморты «Часы и зеркало» (ныне в Музее изобразительных искусств ТАССР, Казань), «Стекло и ступка» (ныне собств. Н. Г. Осмеркиной, М.). «Женский портрет» — это, очевидно, «Портрет дамы с афишей», № 136 по каталогу (ныне в ГРМ, под названием «Дама с лорнеткой», 1917).

## В «Мире искусства» 1922

### Е. Ветров[1]

### По выставкам. «Мир искусства»[2]

[...] Выставка являет по крайней мере в основном своем ядре известную целостность, некоторое единство. Это внутреннее единство творческой методологии ряда живописцев представляется на первый взгляд, пожалуй, более подлинным, органическим, чем, скажем, единство художественной культуры старого «Мира искусства» [3] [...]

Но — это только поверхностное впечатление. Органическая целостность единой «школы» при ближайшем рассмотрении оказывается просто однообразием и исхоженностью путей, «внутреннее родство» — одинаковой гримировкой, единство живописного метода — единством эклектического восприятия.

[...] Уходя с выставки, уносишь с собой не образы отдельных художественных индивидуальностей, а представление о каком-то «среднем арифметическом» всех этих живописных трактовок, устремлений, методов.

Из отдельных художников на отчетной выставке бесспорно, центральное место занимает Фальк. [...]

Илья Машков порадовал несколькими хорошими экземплярами... Машковского штампа[...]

Много работает Рождественский,— мастер очень одаренный, но отягощенный эклектическим грузом не менее других [...]

Заметно более зрелыми и уверенными становятся работы Осмеркина, одного из типичных для данной выставки художников. [...]

(«Экран», 1922, № 19)

[1] Очевидно, опечатка: должно быть А. Ветров — псевдоним Д. Е. Аркина.

[2] Рецензируется выставка «Мир искусства», состоявшаяся в январе 1922 г. в Москве. А. А. Осмеркин показал на этой выставке 13 работ, в том числе «Жена в розовом» («Портрет Е. Т. Барковой»), «Гитара и лира» («Натюрморт с бандурой»), «Натюрморт с черепом», «Женщина и кружево» («Портрет девушки»), все 1921 г., ныне в ГРМ.

[3] Уже на выставке «Мир искусства» в октябре — ноябре 1921 г. отсутствовали художники, чьи имена определяли «классический» состав этого общества и некоторые из которых еще участвовали в его выставке в Москве в 1917—1918 г. (М. В. Добужинский, А. П. Остроумова-Лебедева, Б. М. Кустодиев, С. Ю. Судейкин). В данной же выставке (январь 1922 г.) участвовало всего 16 художников, основное ядро которых составили коренные бубновалетцы. Б. М. Кустодиев в связи с этим писал: «Бедный «Мир искусства!» [...] В Москве Машков с компанией окончательно убил его, объявив, что он — Машков и К° теперь «Мир искусства», а в Петербурге его отделение». (Письмо к Е. Е. Лансере от 20 апреля 1922 г.— В кн.: *Кустодиев Б. М.* Письма. Статьи, заметки, интервью. [...] Л., 1967, с. 167). (См. также прим. 2 к с. 76 наст. изд.).

## «Выставка картин» 1923

### А. А. Сидоров

### Выставка картин в помещ[ении] Вхутемаса[1]

Выставка без названия; но не надо быть историком, чтобы в экспонатах не узнать представителей так названного пятнадцать лет тому назад «Бубнового валета» [...] «Бубновый валет» был символом молодости; теперь отказались от этого названия художники, выставившие свои картины в тесном и малоудобном помещении актового зала Вхутемаса; они, очевидно, достигли уже зрелого возраста; к ним примкнули слева и справа несколько мастеров по духу им родственных. Получилась небольшая (133 вещи), но качественно очень подобранная группа. В ее центре стоит П. П. Кончаловский, [...] И. И. Машков, [...] А. В. Лентулов.

[...] Но рядом с ними другие участники выставки оказываются неожиданно на одном уровне; мы ред-

[1] «Выставка картин (Грабарь И. Э., Древин А. Д., Кончаловский П. П., Королев Б. Д., Куприн А. В., Лентулов А. В., Машков И. И., Осмеркин А. А., Удальцова Н. А., Фальк Р. Р., Федоров Г. В.)». А. А. Осмеркин показал здесь 9 вещей — пейзажи, натюрморты, портреты, натурщиц.

ко видим выставку, на которой было бы так мало неудачных вещей. У А. А. Осмеркина, например, можно встретить пейзажи и этюды тела, которые на всякой другой выставке были бы очень бросающимися в глаза. [...]

(«Правда», 1923, 15 мая)

### Я. Тугендхольд

### «Выставка картин»
### Заметки о современной живописи

[...] Характерен и симптоматичен уже самый флаг, под которым выступила указанная группа — столь скромный на первый взгляд, но по существу много говорящий: «Выставка картин». В этом названии — провозглашение и утверждение прав станковой живописи, производства «картин», противопоставленного производству «вещей», конструкций, контррельефов или фактурных кусков. [...]

[...] Осмеркин обнаружил шаг вперед в смысле четкости формы (Nature-morte с корзиной à la Дерен[2]) и солидности колорита («Старуха»)[3]. [...]

(«Русское искусство», 1923, № 2—3)

[2] Вероятно, имеется в виду «Натюрморт с корзиной», находящийся ныне в ГТГ.

[3] Имеется в виду «Прачка» (ныне в ГРМ).

### Б. Арватов

### Страдающие бессилием

Был на двух выставках: 1) П. Кузнецова с Е. Бебутовой, 2) сезаннят в Вхутемасе.

[...] На второй выставке каждая картина — потрясающая, необычайная в наши дни смелость. По крайней мере, еще ни разу не пришлось видеть, чтобы так открыто, на глазах у всех художники революционной страны подымали знамя реакции.

[...] По поводу выставки вспомнил разговор с Осмеркиным, который с удовлетворением говорил о всей своей компании: «О, знаете, мы вечно в движении, мы идем,— подождите, скоро дойдем... до голландцев».

Счастливый путь, господа!

Вышел на улицу и только тогда снова узнал, что все это — в 1923 г.

(«Леф», 1923, № 3)

### В. Блох

### По выставкам

[...] Отличительная черта этой выставки — ее высокий живописный уровень. Такой живописно впечатляющей выставки Москва давно не видела. Одиннадцать мастеров, большинство которых знают, что делают, умеют делать и понимают друг друга — какое удивительное зрелище, не имеющее прецедента в московской художественной жизни последних лет. Другой характерной чертой или, может быть, качеством рассматриваемой выставки является то, что московские художники впервые отчетливо обнаружили тот сдвиг, который произошел в художественном сознании. Мы имеем в виду, конечно, так называемое «поправение». [...] Оно захватило даже бес-

предметников — Удальцову и Древина. Теперь картина рисуется примерно такой: художники перелистывают страницы истории искусства в обратном порядке, начиная с Дерена и Сезанна. Некоторые остановились на главе «Барбизонцы»; впервые открылись им Коро и Добиньи. Иные задержались на русском пейзаже девятисотых годов.

«Ведут» выставку Кончаловский и Фальк [...]

[...] Верным и серьезным сподвижником Кончаловского является Осмеркин. Сейчас художник, отказавшись от своей юношеской привязанности (Пикассо), «переживает» Сезанна и Дерена. Пейзажи Осмеркина по сравнению с пейзажами Кончаловского тяжелы и чересчур материальны, его розовые натурщицы не могут быть названы приятными и представляют очевидные «штудии», его «nature morte с корзиной» пастиширует Дерена, зато «Натурщица у станка»[4] и в особенности «Портрет поэта»[5] еще раз свидетельствуют о большом и тонком вкусе мастера. [...]

(«Художественный труд», 1923, №1)

[4] Ныне в ГРМ.
[5] Ныне находится в Гос. музее изобразительных искусств Киргизской ССР, г. Фрунзе.

## На выставке в Историческом музее 1924

**Micaelo**

**Выставка картин — в «Историческом музее»**[1]

«Бубновый валет» организовал выставку картин в Историческом музее. Среди экспон[ен]тов — самые крепкие и выразительные «бубновавалетчики»: Кончаловский, Куприн, Лентулов, Машков, Осмеркин, Рождественский. Вся выставка в целом носит очень уравновешенный и даже слишком умиротворенный характер умеренных притязаний, дерзаний и вкусов.

Пожалуй, это контр-леф, контр-супрематизм, контр-конструктивизм и т. д. ...

Ревнители реализма в искусстве должны быть довольны. На выставке — все полотна р е а л и с т и ч н ы.

[...] Все полотна «Бубнового валета» [...] могли быть написаны даже и до войны 1914 года, с той же манерой и в том же стиле.

[...] Есть исключения. У Кончаловского — есть современное, а оттого живое в картинах [...]

[...] У Осмеркина — тревожное и волнующее в портрете мужчины с гитарой[2], ибо лицо портрета — нервное и современное лицо. [...]

(«Вечерняя Москва», 1924, 11 марта)

[1] В этой заметке, как и в публикуемом ниже отрывке из статьи А. А. Федорова-Давыдова, речь идет о «Выставке картин, организованной Российским обществом Красного Креста», открытой 9 марта 1924 г. А. А. Осмеркин показал на ней около 10 работ, среди которых были «Весенний пейзаж» (ныне в собр. Ю. А. Ивакина, Киев), «Виноград, груши и хрусталь», «Охотничий натюрморт», «Портрет художника М. Н. Аветова» (ныне все в ГРМ).

[2] Имеется в виду «Портрет художника М. Н. Аветова».

**[А. А.] Федоров-Давыдов**

**Художественная жизнь Москвы**

[...] Но что весьма показательно и что дает возможность некоторой надежды, это —определенное стрем-

ление к реализму, которое является сейчас наиболее сильной тенденцией русской живописи и которое очень ярко выявляется на всех выставках этого сезона. [...] Характернее и показательнее всего для этой реалистической тенденции «Выставка, организованная об-вом Красного Креста». Участники ее — прежний «Бубновый валет»: Машков, Кончаловский, Лентулов, Рождественский, Осмеркин и др. Это — все старые русские сезаннисты [...]

Реализм и сюжетность художников «Бубнового валета» весьма знаменательны в том отношении, что они коренным образом опровергают возможность выводить стремление к реализму у всех вышеперечисленных групп[3] из их художественной некультурности. [...] «Выставка, устроенная об-вом Красного Креста», это — единственная выставка, достойная такого названия в устах людей, знающих и понимающих искусство,— людей большой живописной культуры. [...] И если мы говорим сейчас о «Художественном» театре как об «Академическом», то и эта выставка тоже может быть названа «академическою». [...]

(«Печать и революция», 1924, кн. 3)

[3] АХРР, «Ассамблея», «Маковец», «Жизнь—Творчество».

## «Московские живописцы» 1925

**В. Лобанов**

**Вернисаж выставки «Московские Живописцы»[1]**

[...] Органический реализм этой группы, особенно выявившийся за последние послеоктябрьские годы, их высокая культура формы и цвета говорили за то, что им, может быть, удастся осуществить основную живописную задачу нашей эпохи — слить язык формы с новым содержанием.

[...] Выставка нынешнего года все эти обещания отодвигает в очень отдаленное будущее.

[...] Конечно, и в работах Б. Борисова, И. Грабаря, Е. Иванова, А. Куприна, М. Карнеева, М. Кузнецова, В. Новожилова, С. Петрова, В. Рождественского, А. Осмеркина, Р. Фалька, И. Чекмазова есть талантливо сделанные вещи, которыми не изобиловали другие выставки, но все же это в итоге «вчерашний день», и ему очень далеко от тех задач, о которых говорится в декларации о-ва «Московских живописцев» [2].

(«Вечерняя Москва», 1925, 22 апреля)

[1] Первая (и единственная) выставка этого общества под названием «Московские живописцы. 1925 г.», организованная, как и предыдущая «Выставка картин» 1924 г., Российским обществом Красного Креста, открылась в Москве 20 апреля. А. А. Осмеркин участвовал на ней 9 работами, в числе которых были «Портрет моей жены» («Портрет Е. Т. Барковой», 1925, ныне в ГРМ), «Спящая женщина и собака» (ныне собств. Т. А. Осмеркиной, М.), «Женщина, снимающая перчатку» («Женский портрет», теперь в Курской картинной галерее им. А. А. Дейнеки).

[2] «Это новое Общество ставит себе задачей действительный синтез современного содержания и современной реальной формы и считает, что только в этом направлении искусство может идти вперед, а не назад». (Декларация Общества художников «Московские живописцы».— В каталоге выставки: Московские живописцы 1925 г. М., 1925, с. 5).

**Я. Тугендхольд**

**По выставкам**

[...] Не успела закончиться выставка АХРР, как открылись новые выставки: «Жар-Цвет» и «Московские Живописцы» [...]

[...] Вторые культивируют прежде всего живопись как таковую, самый процесс живописи. В этом

смысле это [...] московские мастера, и мастера, не уступающие европейским. [...] Таковы прежде всего Рождественский [...], Древин, Храковский, Удальцова, Львов, Машков, Осмеркин, Федоров и др. Все они упиваются цветом, словно купаясь в различнейших оттенках зелени, земли, ржи, неба. Эта влюбленность в живую многокрасочную природу, в ее кровь и плоть — черта здоровая, роднящая московских живописцев с колористической сочностью нашего народного творчества [...]

[...] Но для художников, ставящих своей задачей действительный «синтез современного содержания и современной реальной формы»[3] [...] одной этой живописной темпераментности недостаточно. Ибо, будучи чисто инстинктивной, она приводит к импрессионизму, к тому, что не столько художник владеет кистью, сколько кисть им. Только этим можно объяснить, что, стремясь к современности, эти художники изображают [...] «Спящую женщину с собачкой»[4] или видят в современной деревне лишь [...] подвыпившего «Гармониста» с женой[5]. [...]

(«Известия», 1925, 27 апреля)

[3] *Там же.*

[4] Картина А. А. Осмеркина (см. прим. 1).

[5] Имеется в виду, вероятно, работа Г. В. Федорова «Гармонист» (№ 148 по каталогу выставки).

**А. Федоров-Давыдов**

## По выставкам

[...] Эта выставка заслуживает серьезного к себе отношения как по-прежнему единственная среди старых художественных группировок, обладающая до известной степени цельной художественной культурой и имеющая в этом плане какие-то осязательные связи с современностью. Уже на прошлогодней выставке мы видели тот сдвиг к реализму, который имеет место в творчестве этих мастеров. На выставке этого года он еще более осязателен. Зеленые «сезанновские» пейзажи А. Осмеркина все более приобретают прорисованную реалистическую предметность В своих женских портретах он достигает почти окончательного утверждения реальности существования вот этой нарисованной женщины.[...]

Конечно, не следует особенно преувеличивать формальные достоинства «Московских живописцев» и их созвучность современности. При всей своей материалистичности и монументальности это все же типичные «натюрмортисты», воспринимающие мир совершенно статически, как некую раз навсегда утвержденную данность. И если их материалистичность в какой-то мере созвучна материалистичности мировоззрения нашей эпохи, то все же это мировоззрение прошлого, поскольку наш материализм есть материализм динамический. Поэтому совершенно не удивительно, что эта группа все же может рассматриваться как относительно близкая современности.[...]

(«Печать и революция», 1925, кн. 5-6)

## А. А. Осмеркин в обществе «Бытие». На пути к тематической картине 1926

### А. А. Сидоров
### «Бытие»

[...] К выставке объединенной в «Бытии» молодежи [1] примкнули те недавние еще учителя, те члены «Бубнового Валета» прежней формации, которые в наши дни не хотят идти в сторону АХРРа: Кончаловский, Куприн, Осмеркин [...][2]

А. А. Осмеркин. Его «Подмосковный трактир» в наших глазах — лучшая картина выставки. В ней явное и прекрасное мастерство сочеталось с искомым нами заданием довести процесс живописи до конца, дать картину, не ограничиться этюдом [...]

Все три мастера явно показывают, что они имеют собственное лицо, давно уже кончили «сезанновскую школу», являются прекрасно квалифицированными деятелями современного искусства [...]

(«Советское искусство», 1926, № 4)

### Л. Варшавский
### Выставка картин «Бытие»

[...] Участие трех поколений современных художников представляет особенный интерес. Лучшими и непревзойденными все же оказались «старики».

«Живописец Шабль» А. Осмеркина — лучшая вещь на выставке. [...] С большой экспрессией написана А. Осмеркиным картина «Подмосковный трактир», где дан новый жанр. [...]

(«Наша газета», 1926, 17 февраля)

### И. Хвойник
### К выставке картин «Бытие»

[...] «Лидеры» выставки представлены не в полном показе, за исключением Осмеркина, давшего в 9 работах доказательство своего крепкого мастерства. Обращает на себя внимание размерами и более сложным сюжетом жанровое полотно «Подмосковный трактир». Хороши пейзажи «Рассвет» и «Ветлы вечером» [...]

Вступление в «Бытие» сильной «тройки», отколовшейся от «Московских живописцев», не только подняло вес группы—она приобрела более четкое лицо, большую органическую определенность.

(«Искусство трудящимся», 1926, № 9)

### [А. А.] Федоров-Давыдов
### Художественная жизнь Москвы

[...] Вечно юный темперамент Кончаловского и беспокойность постоянных исканий Осмеркина, влитые в среду молодежи «Бытия», может быть, создадут новую эру в жизни этого общества.

[1] Речь идет о 4-й выставке общества «Бытие» («Государственная художественная выставка картин общества художников «Бытие». 1926 год»), образовавшегося в 1921 г. «из молодежи, вышедшей из Вхутемаса» (см. каталог указ. выставки, с. 3). Участие в этой выставке П. П. Кончаловского, А. В. Куприна и А. А. Осмеркина расценивалось художественной общественностью как начало нового этапа в жизни общества, «теперь уже окончательно выявившего свое лицо, [...] стремящегося к созданию нового реализма на основе французской живописной культуры» (*там же*, с. 3—4).
А. А. Осмеркин кроме картин «Подмосковный трактир» и «Живописец Шабль» показал на этой выставке несколько пейзажей.

[2] В АХРР в начале 1925 г. вступил И. И. Машков; в конце 1925 г. в Ассоциацию вошли А. В. Лентулов, В. В. Рождественский, Р. Р. Фальк и Г. В. Федоров. В начале 1927 г. все они, кроме И. И. Машкова, из АХРР вышли. На выставках АХРР из бывших «бубнововалетцев» участвовали: И. И. Машков (VII, VIII, IX, X, XI выставки), А. В. Лентулов и В. В. Рождественский (VIII и X выставки), Р. Р. Фальк и Г. В. Федоров (VIII выставка), П. П. Кончаловский (X выставка). А. А. Осмеркин и А. В. Куприн в выставках АХРР не участвовали вовсе.

[...] Рядом с работами Кончаловского, пожалуй, лучшими вещами на выставке были работы А. Куприна.

[...] Гораздо более спорными являются работы А. Осмеркина. Он, очевидно, переживает какой-то внутренний перелом, и это отражается на его работах. Но в его «Подмосковном трактире» при всей неуравновешенности этой вещи есть нечто, что заставляет к ней присматриваться. Это нечто — новые искания, и именно они, вредно отражаясь на работах самого художника, очевидно, сослужат большую службу обществу. [...]

(«Печать и революция», 1926, кн. 3)

**Я. А. Тугендхольд**

**Пути станковой живописи**
**Из заметок о выставках 1926—1928 гг.**

[...] На широком и румяном лице «Бытия» все ясно, как на ладони. Это молодежь, [...] прошедшая через выучку мастеров б. «Бубнового валета» (двое из которых, Кончаловский и Осмеркин, как некие патриархи, фигурируют тут же среди молодежи). [...] Здесь сплошная красочная ярь, сплошное и откровенное упоение материальностью, сочной кровью и плотью вещей. [...] И поскольку «Бытие» является реакцией против нашего недавнего чертежного беспредметничества и квазинаучного мудрствования, поскольку «Бытие» утверждает жизнерадостное восприятие мира,— это симптом несомненно здоровый. В эпохи кризиса возврат к природе всегда укрепляет искусство [...] Школа пейзажа — санатория для живописи.

[...] Если их можно похвалить за попытки создания картины и притом современной жанровой картины (как, например, Осмеркина «Подмосковный трактир» [...]), то, с другой стороны, приходится сказать, что попытки эти еще довольно вялы. [...]

[...] Но искусство современности должно быть современным; каждая эпоха должна иметь свое искусство, свое мировосприятие, свою композицию. Против этих трюизмов не попрешь.

[...] Количество жанровых и бытовых произведений растет на наших выставках. Но к проблеме быта художники подходят еще со старыми глазами. Во-первых, в смысле тематическом. Нельзя же сводить новый быт к «Лущению семечек» (Глускин)[3], «Подмосковному трактиру» (Осмеркин) или даже «Трактиру новгородскому» (Кончаловский)[4]. И во-вторых, в смысле формально-техническом. Реализм наших дней не может быть простым бытовизмом, возвратом к какому-нибудь Богданову-Бельскому. Он должен быть вооруженным всеми профессиональными достижениями современного мастерства и, наконец, он должен заключать в себе, помимо реальности, и еще нечто. [...]

(Из книги «Искусство Октябрьской эпохи». Л., 1930)

[3] По каталогу данной выставки картины под таким названием у А. М. Глускина не значится.

[4] Очевидно, подразумевается картина «Новгородцы» (1925, ныне в ГРМ), которая экспонировалась на открывшейся 7 марта 1926 г. персональной выставке картин и рисунков П. П. Кончаловского.

Д. Аранович

## У А. А. Осмеркина

Если бы в Москве случилось землетрясение и погиб бы на Мясницкой дом № 21,— мы бы лишились чуть ли не всех наших лучших художников. Ибо в этом огромном доме Вхутемаса [...] находится целый ряд мастерских известнейших живописцев и графиков, в том числе [Л.] Бруни, Р. Фалька, В. Фаворского, [А.] Архипова, А. Осмеркина, [А.] Древина и др. Часть из них, в том числе и мастерская А. А. Осмеркина, расположены рядом, производя впечатление своеобразного цеха мастеров изобразительного искусства двух-трех последних поколений.

Среди них Осмеркин относится к группе старших молодых. [...] Среди сравнительно большого количества картин, сохранившихся в мастерской художника,— относящиеся к «Бубновому валету» 1913 г. и следующих лет проникнуты преимущественно сезаннизмом и его левыми отклонениями вплоть до Пикассо. Собранные вместе, они независимо от сюжета блестяще демонстрируют тот недавний период нашей живописи, когда превыше всего художником ставились самодовлеющие задачи соотношения объемов, цвета, построения формы и т. п.; когда живая натурщица писалась с такою любовью к отвлеченным построениям картины, как опрокинутая гитара и прочая мертвая натура.

Двадцатые годы, принесшие возвращение к реализму, резко меняют А. А. Осмеркина. Правда, вначале чисто формальные задачи еще довлеют над художником, однако в последние два года они уже гармонически сочетаются у А. Осмеркина с задачами содержания. Пусть по-прежнему заманчиво лепить цветом, добиваться труднейших эффектов освещения на фоне натурального пейзажа,— художником овладевает сознание величия революционной эпохи, его манит к большой картине, к современному сюжету, к запечатлению неповторимых образов сегодняшнего дня. И что же, каковы последние вещи живописца, всеми силами рвущегося к современной картине? Увы, ответ не утешит читателя! Оказывается, что для создания современной живописи одного желания художника бесконечно мало. Процесс создания большой картины на современный сюжет не только неимоверно сложен, но, для нынешних живописцев, непосильно дорог. Писать реальную картину по памяти, во избежание надуманности и фальши,— нельзя. В таких случаях нужна живая натура, позирующая хотя бы несколько десятков часов. А всякая натура должна быть оплачена. И дальше. По натуре можно создать только эскизы картины, за которыми должны последовать иногда долгие годы нормальной и упорной работы. Достаточно указать, что «Бурлаки» И. Репина писались пять лет, «Боярыня Морозова» Сурикова — девять лет, а «Явление народу» Александра Иванова — двадцать пять лет.

На последней выставке «Бытия» А. Осмеркин вы-

ставил огромную картину «Трактир»; когда Худ[ожественный] Отдел Главнауки выразил желание купить ее, то оказалось, что сумма, предложенная им, едва покрывает расходы художника на натурщиков, краски и холст.[...][5] Отсюда следует сделать существеннейший вывод — создание современной подлинно художественной, а не халтурной картины очень сложно. Мы не имеем их еще сплошь и рядом не по вине, а по беде художников. Истекший сезон был отмечен первым активным вмешательством государства в нашу художественную жизнь; последнее выразилось в устройстве лучших выставок за счет государства[6] и в приобретении для музеев достойнейших вещей[7].

(«Вечерняя Москва», 1926, 15 июля)

[5] См. прим. 26 к «Автобиографии» А. А. Осмеркина (наст. изд. с. 66).

[6] Выставка общества художников «Бытие» 1926 г. (4-я) была, как сообщается в ее каталоге, «первой в ряду предпринятых в этом году Художественным отделом Главнауки государственных групповых художественных выставок». Цель таких выставок состояла в том, «чтобы государство, не устанавливая идеологически художественной монополии ни за одним из борющихся в современном искусстве течений, содействовало всем жизнеспособным группировкам, работающим над повышением качества художественной продукции и осознающим свою художественную и идеологическую связанность с нашей современностью». (Каталог указ. выставки, с. 3).

[7] См. раздел «Хроника жизни и творчества А. А. Осмеркина», 1926—1929 гг. (наст. изд., с. 46).

## А. А. Осмеркин и «Крыло» 1927

### Игн. Хвойник
### По выставкам

[...] Формальные пути «Бытия» и «Крыла» направляются [...] Кончаловским и Осмеркиным [...]

Трудно понять, почему эта молодежь [...] раскололась, вернее, отколола от себя «Крыло» с Осмеркиным во главе. Увы, художники, столь погруженные в проблему «организации» живописной поверхности, сами с трудом поддаются организации [...]

[...] Раздельный показ двух частей «Бытия»[1] повредил обеим, подчеркнув лишь ярче, в какой сильной мере молодежь «Бытия» подчинена мастерству своих «мэтров» — Кончаловского и Куприна, с одной стороны, и Осмеркина — с другой. [...] Можно найти еще некоторую [...] основательность этого «отхода» для самого Осмеркина. Четыре вещи, выставленные им на «Крыле», показывают, как все больше отклоняется его живопись от манеры других бубновалетцев. Об этом ясно говорят два его пейзажа, четкие по композиции и проникнутые тонким лиризмом («Мельница» и «Парк осенью»).

Под «осмеркинским» крылом все же остается достаточно простора и воздуха для роста и утверждения индивидуальных особенностей. [...]

(«Известия», 1927, 16 марта)

[1] Первая (и единственная) выставка «Крыла» открылась почти одновременно с V выставкой общества художников «Бытие». Из участников IV выставки «Бытие» кроме А. А. Осмеркина в «Крыло» перешли Б. И. Борисов, В. И. Григорьев, Н. Н. Григорьев, Е. Н. Иванов, М. Д. Карнеев, В. М. Новожилов, Г. И. Рублев, В. Н. Садков, М. А. Фейгин, А. Н. Чирков, Б. С. Шабль-Табулевич, В. М. Шеришев. О причинах раскола см. «Автобиографию» А. А. Осмеркина и документы из истории создания ОМХа (наст. изд., с. 64—65, 147). А. А. Осмеркин показал на этой выставке следующие работы: «Автопортрет (этюд)» (вероятно, тот, что ныне в ГТГ), «Цыганка-солистка (этюд к картине)» (ныне в собр. Л. А. Осмеркиной, М.), «Мельница» (ныне в ГРМ), «Парк осенью (этюд)».

### И. Хвойник
### Изобразительное искусство в 1926—27 году
### Обзор выставочного сезона

[...] При бесспорной одаренности и вдумчивом отношении к живописному ремеслу молодежь, предводительствуемая Осмеркиным, обнаруживает все ту же «бытиевскую» преданность деревенскому пейзажу и отчасти натюрморту. Тематически живопись «Крыла» сплошь чужда каким-либо социальным мотивам.

Из густого материала окружающей жизни [...] эти художники словно избегают зачерпнуть изнеженной рукою сюжетный сырец. То обстоятельство, что из 98 вещей выставки на тему «утро, вечер, день и полдень» написано 22, на тему «река, пруд» — 16, на тему «весна, осень, зима» — 12, и на тему «сосны, ветлы, тополя» — 8 вещей, а остальное количество братски распределено между «букетами» и натюрмортами,— не дает ли основания говорить о наличии того опасного уклона в творческом самочувствии молодежи «Крыла», который противополагает материал жизни специфическому материалу искусства? [...] Равновесие зрелого мастера чувствуется только у Осмеркина в его двух великолепных, исполненных тонкого лиризма вещах («Мельница» и «Парк осенью»). [...]

(«Советское искусство», 1927, № 4)

**[А. А.] Федоров-Давыдов**

**По выставкам. (Обзор третий)**

[...] Осмеркин в «Мельнице» сделал большой шаг вперед сравнительно с прошлогодними «Деревьями над прудом». Увы, лишь — шаг этот опять в пейзаже. Что же касается до сюжетного жанра — этюд к картине «Цыганка-солистка» показывает, что перелом, который в прошлом году обозначался «Сельским трактиром», едва ли приведет Осмеркина к действительной сюжетности и картине.

(«Печать и революция», 1927, кн. 4)

## «Красная гвардия в Зимнем дворце» на выставке государственных заказов 1928

**Я. Тепин**

**Выставка к 10-летию Октября[1]**

[...] Группа «Бытие» выделила очень хорошую вещь Осмеркина — «Красная гвардия в Зимнем дворце», менее показную, но более глубокую «Пряху» Кончаловского, «Советский натюрморт» Куприна[2], «Добычу платины» Древина и интересный по теме «Бой у Никитских ворот» Ражина [...]

(«Известия», 1928, 8 января)

**Викт. Перельман**

**Советское изобразительное искусство к десятилетию Октября**

[...] Кризис сезаннизма ярче всего проглядывает в таких работах, как «Ленинский натюрморт» — Куприна [...] Если из этого кризиса сезаннизма с трудом вырываются наиболее здоровые слои быв[шего] «Бубнового Валета» («Партизаны» — Рож-

[1] «Выставка художественных произведений к десятилетнему юбилею Октябрьской революции» состоялась в январе 1928 г. в Москве. На ней были показаны произведения, выполненные художниками по заказу правительства. А. В. Луначарский характеризовал эту выставку как «начало более или менее крепкой связи между государством и миром художников» (*Луначарский А. В.* Итоги выставки государственных заказов к десятилетию Октября.— «Известия», 1928, 16 февраля, № 40). В заявлении четырех художественных объединений, цитированном в указанной статье, говорилось по поводу работы комиссии, готовившей выставку (председателем ее был А. В. Луначарский): «Комиссия избегала односторонности в выборе исполнителей заказа, поручив таковой художникам различных группировок. При установлении заданий художникам была предоставлена достаточная возможность для проявления творческой инициативы путем свободного выбора темы». (*Там же*).

[2] Название по каталогу (№ 114) — «Ленинский натюрморт».

дественского[3], «Взятие Зимнего Дворца» — Осмеркина [...]), то все же как немощен, вял, замутнен в целом быв[ший] «Бубновый Валет» в его попытках «натюрмортом» отразить героическое десятилетие. [...]

(«Известия», 1928, 11 февраля)

[3] Название по каталогу (№ 164) — «Красные партизаны в Дагестане».

**А. В. Луначарский**

**Итоги выставки государственных заказов к десятилетию Октября. (Решение жюри)**

[...] Гораздо труднее разобраться в довольно большом количестве живописных произведений, тем более, что очень ярких произведений, о которых можно было бы говорить, как о чем-то приближающемся к шедевру, на выставке, к сожалению, не было. Некоторые члены жюри пытались выдвинуть на первый план картину *Осмеркина*, изображающую военную сцену в Зимнем дворце. И, действительно, надо отдать большую справедливость Осмеркину: вряд ли те, кто знал его раньше, могли предположить возможность для него развернуться в большую настоящую историческую картину. В особенности все архитектурные части, но также и главная фигура (матрос) стоят на несомненной и значительной высоте. Осмеркин не отнесся с достаточной тщательностью к работе. Может быть, у него было маловато времени, и жюри не могло удержаться на точке зрения столь высокой оценки его картины после того, как были констатированы некоторые, несомненно грубые промахи в рисунке и перспективе, которые, будучи раз замечены, очень мешают общему впечатлению всей композиции[4]. [...]

(«Известия», 1928, 16 февраля)

[4] Высшая премия по живописи (400 руб.) была присуждена С. В. Герасимову за картину «Приезд коммунистов в деревню» (№ 39 по каталогу). 9 премий по 300 руб. были присуждены А. А. Осмеркину, Ю. И. Пименову, А. А. Лабасу, Г. Г. Ряжскому, И. Д. Чашникову, В. Н. Яковлеву, А. Е. Архипову, В. В. Рождественскому, К. С. Петрову-Водкину. (*Луначарский А. В.*, цит. соч.).

**Игнатий Хвойник**

**Выставка государственных заказов к 10-летию Октября**

[...] В области революционно-исторического жанра материал выставки представляется менее значительным, чем в области портрета. При крайней незначительности срока и ограниченности разверстанных между художниками материальных ресурсов, конечно, нельзя было и ждать появления полотен широкого охвата в смысле тщательно проработанных, эпически углубленных и исторически правдивых картин. [...] С большим тактом и благородством чуткой сдержанности подошел *Осмеркин* к теме «Красная гвардия в Зимнем дворце». Впечатление декоративной роскоши дворца, его внутренней лестницы, колонн и стен превосходно сочетается с выразительностью фигуры матроса с винтовкой на переднем плане, слегка усталого и не менее декоративного в хорошем смысле этого слова. Вся композиция выдержана в мягкой гамме синевато-серого колорита, притушившего золотые и розоватые тона дворцовых украшений. *Осмеркин* нигде не соблазнился «обяза-

тельным», но дешевым эффектом красных пятен революционных аксессуаров, ни в чем не уронил органичности формально-художественного построения, хорошо вписал матроса в общую композицию, хотя в самом сюжете подстерегал его соблазн сыграть на контрасте блистательного дворца и затопившей его демократическим потоком Красной гвардии. Оставаясь верным своей художественной культуре «бубновалетца», Осмеркин дал одну из наиболее убедительных, художественно впечатляющих и профессионально-добросовестных картин на революционную тему. Она и выделяется на выставке эмоциональным внушением подлинного искусства. [...]

(«Советское искусство», 1928, № 1)

## На первой выставке ОМХа 1928

**Ф. Рогинская**

### Выставка ОМХ[1]

[...] Первое впечатление выставки,— впечатление академического салона [...]

[...] Самая живая фигура общества — Герасимов. [...] Можно указать также на недавно обретенный, скупой и сдержанный лиризм пейзажей Осмеркина [...]

(«Известия», 1928, 28 февраля)

**Я. Тугендхольд**

### По выставкам

[...] Ряд художников, как Лентулов, Осмеркин, Фальк [...] обнаруживает на выставке шаг вперед в направлении большей зрелости, реалистической ясности, преодоления былой «болезни левизны». Если еще недавно почти все, что изображали «бубновалеты», походило на один и тот же пейзаж [...] французский Прованс (родина художника Сезанна), то теперь в живописи их — все большая чуткость к местному колориту ([...] Ленинград и Москва у Осмеркина [...]), а вместе с тем и некоторая эмоциональность, сменяющая прежний формальный холодок. [...]

(«Правда», 1928, 7 марта)

**Игорь Грабарь**

### Московская художественная жизнь. Выставка Общества Московских Художников («ОМХ»)

[...] Очень развернулся Осмеркин, давший тонко высмотренные ленинградские белые ночи. [...]

(«Красная панорама», 1928, № 16)

[1] В первой выставке нового «Общества московских художников» (см. раздел «Документы общественно-педагогической деятельности А. А. Осмеркина».— Наст. изд., с. 146—149 и прим.), открытой в феврале 1928 г., участвовали ведущие художники бывшего объединения «Московские живописцы» (кроме П. П. Кончаловского), входившие после его распада в «Бытие» и АХРР, бывшие члены «Маковца» (С. В. Герасимов, И. Ф. Завьялов, М. С. Родионов, А. В. Фонвизин, Н. М. Чернышев и др.) и члены «Крыла» во главе с А. А. Осмеркиным.

## «Коммунистическое пополнение девятнадцатого года» Вторая выставка ОМХа[1] 1929

### И. Хвойник
### ОМХ

[...] Быть может, ни в одной из наших группировок борьба за утверждение общественной ценности своего искусства не является столь мучительной, а [...] сдвиги столь органическими [...] Если этому процессу в ОМХе не сопутствует ни яркость новаторских дерзаний, ни эффектность революционной фразеологии, если он совершается с заторможенной поспешностью, то зато ему чужда и поверхностность услужливого приспособленчества и торопливость откровенного перекрашивания. [...]

[...] На фоне значительного упадка художественной маэстрии, бессильной овладеть и творчески переработать богатое содержание новой жизни, группа «бубновалетцев» выделяется ярко выраженной станковой живописной культурой, высоким уровнем качества живописной организации поверхности.

[...] Материал настоящей, второй выставки ОМХа довольно убедительно свидетельствует о подъеме активности объединения и способности ее откликаться на темы современности полновесными образами. Пейзажная линия [...] переплетается с мотивами социального порядка в большой работе Осмеркина («Коммунистическое пополнение»), в крестьянских сюжетах С. Герасимова, Борисова, Шестакова, Машкевича, в промышленно-заводских мотивах [...]

(Вступительная статья к «Каталогу выставки картин и скульптуры Общества Московских Художников. Москва. Парк культуры и отдыха. 1929»)

### Абрам Эфрос
### Прогулки по выставкам. Прогулка шестая: ОМХ

[...] Это одна из тех редких выставок, где «возражать нечего». Здесь все в порядке, и все на месте. Люди серьезны и серьезно трудятся. Они являются счастливыми обладателями всех своих способностей.

[...] Каждый мастер свидетельствует, что он дал все, что мог, и что ежели ему пособит опыт, возраст и удача, он даст еще больше. Это — знающие и культурные художники; если среди них мало талантливых людей, то много способных. Они честно развивают свои силы и искренне стараются идти в ногу со своей страной и своей эпохой.

[...] Относительно «пушкинского цикла» пейзажей Осмеркина или работ Франкетти (пейзажи, «Обнаженная»), Федорова («Гулянье на реке» [2], «Старый Псков»), Шестакова («Деревенские типы») [3] не скажешь ничего худого,— разве только, что это не очень ярко, не вполне индивидуально и не слишком

[1] Вторая выставка ОМХа («Выставка картин и скульптуры Общества московских художников») открылась 9 июня 1929 г. в парке культуры и отдыха. Кроме картины «Коммунистическое пополнение девятнадцатого года», А. А. Осмеркин показал на ней «цикл пейзажей Пушкинского заповедника».

[2] Название по каталогу (№ 389) — «Массовое праздничное гулянье на реке».

[3] Вероятно, имеется в виду цикл работ Н. И. Шестакова (№№ по каталогу 376—381) «Крестьянка в платке», «Крестьянка в красном», «Деревенская школьница», «Деревенский активист», «Бедняк», «Беседа демобилизованного красноармейца с крестьянами в избе-читальне».

самостоятельно. Это не лишает их несомненной культурной полезности, хотя и не дает им большой художественной значимости.

[...] Омховцы знают также, что решение вопросов тематики насущно важно, внутренне обязательно для жизненной весомости искусства. Они не собираются здесь кому-либо уступать. Они не хотят продолжать выслушивать сентенций о том, что АХР — есть тематика без мастерства, а ОМХ — мастерство без тематики. Они опять-таки честно поработали над тем, чтобы выровнять положение. Они сделали ряд опытов; их результаты нельзя ни оттолкнуть, ни опорочить. «Коммунистическое пополнение» Осмеркина — серьезная вещь, продуманная и нелицемерная.

[...] Но, ежели, вы спросите меня,— задевают ли, горячат ли, сердят ли, отдаются ли живым эхом эти отражения того, чем взволнован сегодняшний день— я отвечу: нет! Я ни тепел, ни холоден. Я любопытствую, но спокоен. Здесь одно нейтрализует другое. Это «ни сон — ни бдение». Это словно бы живая жизнь, а вместе с тем, это —натюрморт. Здесь «Бубновый валет» боится поссориться с сегодняшним реализмом, а неореализм старается не огорчить «Бубнового валета». Это — стерилизованная смесь, дающая ОМХу спокойствие бытия и степенность творчества.

[...] ОМХ это простая вещь. Это — золотая середина, центр, точка, делящая пополам линию наших художественных групп. Без центра нет флангов, но в искусстве сам он важен только ради них. В ОМХе скрестилось словно бы все, чем живет наше искусство. Только традиция тут так же сдержанна, как новаторство, молодые столь же умеренны, как старшие, и мастерство так же скромно, как промахи. ОМХ, это — juste milieu советской живописи. Он действует чуть-чуть усыпляюще, но и дает отдых. После него хочется потянуться и расправить члены. Я готов сказать иначе: после ОМХа хочется взяться за дело.

(«Литературная газета», 1929, 1 июля)

**Ф. Рогинская**

**По московским выставкам**

[...] Осмеркин дал большую, хотя несколько темную, но в целом психологическую острую картину «Коммунистическое пополнение 19 года». [...]

(«Ленинградская правда», 1929, 7 июля)

**Ф. Рогинская**

**Группировки в современной живописи**

[...] Смешивая *специфичность средств* живописи с ее *целями*, ОМХ и сейчас отгородился от современности стеной пейзажизма. [...] Только как исключение члены ОМХа берутся за тематическое задание (Осмеркин «Набор 1919 года»). [...]

(«Красная Нива», 1929, № 30)

**Н. Щекотов**
**Выставка ОМХ (Общество Московских Художников)**

[...] Товарищи из ОМХ, бросьте эту «заторможенную поспешность», изобретенную сердобольным Хвойником [4], переходите [...] на тот путь, которым идет АХР и на который вступили тт. Осмеркин и Шестаков!

[...] Помогли эти «маэстрия», «культура», «организация поверхности» тт. Осмеркину и Шестакову в создании новой революционно-тематической картины? Не кажется ли вам, дорогие товарищи, что для этой тематики и «маэстрию» надо создать другую, и «культуру» перестроить заново, и «поверхность организовать» не так, как вы ее организовали в свое время для бубнововалетческого натюрморта и пейзажа? [...]

Остановимся на «Коммунистическом пополнении» Осмеркина. Задумана картина, большая многофигурная композиция, сделана попытка передать характерный типаж, есть стремление отобразить жестикуляцию, исполненную боевого революционного пафоса первых лет борьбы за власть Советов, отброшена нарочитая натюрмортная бубнововалетческая конструктивная трактовка, на первый план выдвинута жизненность, жизнеподобие — то, что Хвойник и иже с ним любят называть натурализмом. Весь подход к исполнению вещи, весь замысел укладываются в ахровские устремления. [...]

К сожалению, все, что хорошо задумано т. Осмеркиным, спуталось, потухло и увязло в бубнововалетческой маэстрии. Импрессионистская расплывчатость очертаний съела «вещность» изображенного, перепутала, дезорганизовала планы картины. Выдуманная колористическая гамма, к тому же очень вялая, понизила эмоциональную выразительность сцены, а с тем вместе и нанесла смертельный удар тому подъему чувств, которым стремился одухотворить своих героев художник. Обычная «ватная» бубнововалетческая фактура оказалась совершенно непригодной для передачи энергичных, четких, стремительных движений, которыми живописец хотел связать центральные персонажи своей композиции.

Опасение в точных характеристиках потерять живописность привел[о] к расплывчатости, помутнению типажа. Жестикуляция и психологическое обоснование разошлись, и связь изображенных лиц, а следовательно, и сама тема, без пояснения каталога, не могут быть расшифрованы. К тому же и позы вычурны, выдуманы. Кажется, что Осмеркин во время работы над своей вещью думал о Рембрандте, но писал по-бубнововалетчески. С каким трудом он пытался из цвета выжать свет, который, возможно, и выручил бы его, но увы, задача эта не была им решена, для этого у бубнововалетчиков не было предпосылок.

Повторяем, картина не удалась, но борьбу, которую ведет художник за создание картины, мы всячески приветствуем. Дело самого художника решить, *кто ответственен за его неудачу — он сам или*

[4] См. наст. изд., с. 169.

*та система живописной работы, которую себе усвоила, в качестве маэстрии, бубнововалетческая группа.* Мы думаем, что скорей виновата система. [...]

(«Искусство в массы», 1929, № 3—4)

**С. Исаков**

**Московские выставки: АХР, ОМХ, ОРС**

[...] За этим объединением (ОМХ.— *Сост.*) давно уже упрочилась репутация [...] приверженцев французской школы, против которой на протяжении ряда лет с пеною у рта выступал АХР. Так вот оказывается, что эти отщепенцы, ни на иоту не поступаясь своими художественными убеждениями, уделяют революционной тематике ничуть не меньшее внимание, нежели АХР [...] Картина Осмеркина «Коммунистическое пополнение девятнадцатого года», исполненная по заказу Реввоенсовета к X-летию Красной Армии, была бы гвоздем на выставке АХРа именно благодаря терпкой остроте политической установки [...]

[...] Общественная значимость художественного произведения определяется отнюдь не голой тематикой, а тем мировосприятием, той оценкой изображаемого, тем отношением к избранному мотиву, какое вкладывает автор в свою работу. Пейзаж тоже может быть «пролетарским» [...]

[...] Острота истолкования зависит едва ли не в первую очередь от остроты художественного восприятия и от полноты использования специфических средств данного вида искусства, а пейзаж и натюрморт являются прекрасным средством к повышению мастерства и к обострению художественно-политического зрения [...]

Попробуйте, в самом деле, сопоставить «тематические» вещи АХРа и ОМХа. Перевес, безусловно, будет на стороне последнего. И именно в силу того, что Осмеркин, Петров, Шестаков — более сильные мастера-живописцы, владеют более высокой культурой. [...] «Коммунистическое пополнение» Осмеркина насыщено пафосом героики, а между тем автор как нельзя более далек был от стремления бить в барабан, разрывать грозовые тучи и призывать на помощь вихрь, гром и молнию. Он лишь вдумчиво всматривался в свои образы. [...]

(«Жизнь искусства», 1929, № 28)

## «Художники РСФСР за 15 лет» 1933

**И. Грабарь**

**Художники РСФСР за 15 лет. (Юбилейная выставка в Ленинграде)**[1]

[...] Настоящая выставка не просто юбилейная, [...] но и новая, организованная после постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г.[2], знаменующего

[1] Юбилейная выставка «Художники РСФСР за 15 лет» прошла в конце 1932 г. в Ленинграде; летом 1933 г. она открылась в Москве, но в несколько ином составе экспонированных произведений. Среди работ А. А. Осмеркина, показанных на

новую веху в истории советского искусства. Смысл этого постановления сводится к признанию того непреложного факта, что художники Советского Союза ныне окончательно и безоговорочно включились в строительство социализма бок о бок с советской властью и по директивам партии. [...] С 23 апреля не стало всем известных обществ «АХР», «ОСТ», «ОМХ», «РАПХ», «ССХ», «4 искусства», «Круг» и т. д., слившихся в единый Союз советских художников. [...]

Выставка завершается двумя залами, отведенными мастерам бывшего «Бубнового валета», а позднее «ОМХ». Здесь целые стены занимают Кончаловский, Лентулов, Осмеркин, Куприн, Рождественский. [...]

(«Известия», 1933, 7 февраля)

выставках в Москве и Ленинграде, были: «В кафе. Портрет жены» (1919, ГТГ), «Прачка» (1922, собств. Ленсовета, ныне в ГРМ), «Пейзаж. Ветлы у пруда» (1925, ГТГ), «Коммунистическое пополнение девятнадцатого года» (1928—1929, ныне в ГТГ). На Ленинградской выставке в числе десяти произведений экспонировались также две картины из ГРМ: «Мельница» 1926 г. и «Натюрморт» 1920 г. В Москве, где было показано тоже десять работ, экспонировались картины «Цыгане» (1928, ныне в ГТГ) и «Красная гвардия в Зимнем дворце» (1927, ныне в ГРМ).

2 Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций».

### Живопись и плакат. По залам юбилейной выставки

Закончена экспозиция главного отдела выставки, посвященного советской живописи и занявшего 16 зал Исторического музея. [...]

Первый зал [...] является художественно-политическим введением к выставке. В нем собран ряд наиболее удачных портретов Ленина [...] и большие полотна индустриальной и оборонной тематики. [...] Индустриализация и оборона страны показаны в произведениях Котова, Богаевского, Лехта, Львова, Моравова, Рождественского, Осмеркина, Шухмина и др. [...]

Дальнейшая экспозиция располагает художников по большим стилевым делениям, независимо от того, в каких группах организационно эти художники находились за последнее время. [...] Соединены вместе художники, которых условно можно назвать «русскими сезаннистами»,— Кончаловский, Машков, Куприн, Лентулов, Рождественский, Осмеркин с их учениками и более молодыми мастерами. [...]

(«Советское искусство», 1933, 26 июня)

### А. Эфрос
### Вчера, сегодня, завтра

[...] Живописцы «Бубнового валета» [...] Они не только много работают сами, но они больше всего богаты потомством, которое ведет от них прямую линию, не прикидывается не помнящим родства и не собирается менять ориентации. Это особое положение русского сезаннизма сначала удивляет; потом его живучесть представляется оправданной.

[...] Чем обусловлено такое положение? Думается, тем сочетанием черт, которое есть в нем одном. Вот они: во-первых, это — подлинно живописная система, не уклоняющаяся ни в графизм, ни в декоративизм, ни в цветную планиметрию, ни в конструктивистскую инженерию; художник чувствует себя здесь в своей естественной стихии: он находится

среди живописи, а не в окрестностях ее! Во-вторых, это — система подлинно реалистическая, имеющая дело с явлениями естественного мира, каковы они есть, занятая их строением, их материей, их взаимодействующей связью; художник чувствует себя здесь среди осязаемой живой действительности, а не среди условных обликов ее; в-третьих, это — система активная, не просто отражающая, а усиливающая жизненную действенность того, что она переносит на холст; художник чувствует себя здесь строителем мира, преобразователем его явлений, в том же ряду, как и те, кто делает это в живой жизни; наконец, в-четвертых,— западная культура кисти проходит в «Бубновом валете» сквозь нашу, местную, призму, как во всякой реалистической системе искусства; художник чувствует себя здесь восвояси, дома, а не изгоем, вспоминающим, что «грабли» есть «грабли» только тогда, когда они его хватят по лбу, как это бывает с московскими монпарнасцами. [...]

[...] Осмеркин — натура родственная Куприну по лиризму, но переходящая то в сентиментальность, то чаще всего в беспокойство и даже в суетливость. Будь у Осмеркина дарование сильнее, он был бы определительным мастером группы, ибо размах у него широк: его равно влечет и пейзаж, и портрет, и историческая композиция. В этом смысле он наиболее показательный живописец «Бубнового валета», хотя и наименее сильный. Лучше всего в ладу он с пейзажем, слабее у него портрет, еще менее удачливы его большие тематические полотна, «Коммунистическое пополнение 1919 года», «Взятие Зимнего дворца» — с хорошими отдельными кусками и не спаянным воедино целым. Однако лиризма для больших тем мало. Вообще у бубнововалетцев старшего слоя создалось парадоксальное положение: художники, которые могли бы по силе и мужественности своей натуры взяться за эти большие темы,— Кончаловский, Машков, отчасти Лентулов,— либо отмалчиваются, либо бредут сторонкой; а те, кто берется — Рождественский, Куприн, Осмеркин,— все созерцатели, элегики, лирики. [...]

(«Искусство», 1933, № 6)

**Сергей Ромов**

**Пейзаж на выставке «Художники РСФСР за 15 лет»**

[...] В смысле большого приближения пейзажа к живописи, к живописной образности и адекватности живописного выражения с реально отображенной действительностью надо отметить в первую очередь Сергея Герасимова, А. Осмеркина, А. Куприна, В. Рождественского, Г. Верейского, Александра Григорьева. [...] Формалисты считают Ленинград якобы городом графики, а между тем А. Осмеркин в Ленинграде нашел ощущение цвета. Его картины раньше производили впечатление гобеленов: краска лежала сверху, на плоскости картины, не создавая

объема и пространства. Сейчас определились соотношения, установились градации нюансовых переходов и напряжения цвета. Очень тонко написан «Екатерининский канал» и неплохо «Адмиралтейство». Хорошо переданы и муть, и снег, и бурная пятнистость ленинградских домов, и туманная осенняя призрачность канала. [...]

(«Литературная газета», 1933, 17 августа)

## Первая персональная выставка 1934

В клубе «Каучук» открылась выставка картин художника А. А. Осмеркина.

Один из активных членов группы «Бубновый валет», он со многими из своих соратников прошел путь от русского, т. е. ограниченного, формально понятого сезаннизма до почти натуралистического интимизма.

Состояние природы, время года и время дня, сырость или сухость воздуха — вот что больше всего интересует художника. В этой области у Осмеркина много точных и тонких наблюдений.

Однако однообразие живописной трактовки различных по существу явлений сильно ослабляет воздействие его лирических пейзажей.

(«Литературная газета», 1934, 6 октября)

**Сергей Ромов**

## По клубным выставкам

Открывшаяся в клубе «Каучук» выставка А. А. Осмеркина охватывает почти всю его художественную деятельность [...]

По количеству картин эта выставка далеко не полная. Здесь не хватает наиболее значительных тематических работ [1]. [...] Но внимательный подбор и хорошая экспозиция дают возможность проследить весь творческий путь художника.

У Осмеркина редкая работоспособность. Он с захватывающим интересом говорит об искусстве, разбираясь в самых сложных процессах живописного мастерства.

Его легко себе представить увлекательным преподавателем, мудрым, хорошим наставником, которого слушают с большим интересом и вниманием.

В «Эрмитаже», в «Третьяковке», в Музее изящных искусств или Музее новой западной живописи он анализирует, изучает, всматривается в каждую картину, пытаясь разгадать секрет каждого мазка, каждой прокладки.

Но его творческая практика часто не поспевает за его собственными устремлениями. Даже в период увлечения сезаннизмом Осмеркин несколько отставал от своих единомышленников: его пейзажи по

[1] По каталогу («Художник-живописец А. А. Осмеркин. Выставка в клубе «Каучук». М., Всекохудожник, 1934) на выставке значилось 50 работ. Отсутствовали картины «Красная гвардия в Зимнем дворце» и «Коммунистическое пополнение девятнадцатого года», но была картина «Постановка агит-пура Дальневосточной армии» («Агиттеатр ПУРа на фронте», 1932—1933).

своей элегичности и некоторой величественности были значительно ближе к Добиньи или Коро, чем к Сезанну. Для этого достаточно вспомнить его ранние работы, к которым относится и представленный на выставке «Весенний пейзаж» (1924 г.). Очевидно, между намерениями или, вернее, зрительным восприятием художника и конкретизацией его в живописном образе лежит еще грань волевого напряжения и меткой зоркости, как у стрелка между видением мишени и попаданием в цель [2]. [...]

Осмеркин давно работает над актуальной советской тематикой. Но преодолевая бубнововалетские навыки, он впал в какой-то своеобразный натур-академизм, который усугубляется бедностью и приглушенностью колорита, сухостью живописной трактовки. Если взять некоторые его пейзажи, как «Ветлы» и др., то лиричность, свойственная им по характеру самого ландшафта, значительно притупляется от чрезмерного однообразия цвета. Они становятся монотонными. Единственно положительное качество последних пейзажей Осмеркина заключается в том только, что они обрели характер русской природы и уже не похожи на его прежние абстрактные или «космополитические» пейзажи, которые могли быть написаны в любой европейской стране. Но от этого они отнюдь не должны были стать скучнее.

Более удачны городские пейзажи Осмеркина. Они живописнее, свежее, непосредственнее. Из них надо отметить: «Площадь Урицкого» в Ленинграде и «Пейзаж из окна на Васильевский остров». Жаль только, что в этом последнем розоватый тон неба взят несколько грязновато, а такого же тона стена первого плана придает ему какой-то кисейный, открыточный вид. Несомненно, однако, одно, что на перспективном городском пейзаже Осмеркину значительно легче будет проверить ряд моментов разрешения в цвете многоплановости и пространственности, которые ему в других пейзажах пока не удаются.

(«Советское искусство», 1934, 17 октября)

[2] Это суждение критика, как явствует из самого текста, основано на недостаточной осведомленности его об особенностях развития творчества А. А. Осмеркина и о фактических устремлениях последнего в эти годы. Уже в самом начале 20-х гг. Осмеркин интересовался именно барбизонцами и Коро (см. письмо к Е. Т. Барковой от 9 сентября 1920 г.— Наст. изд., с. 76), а не только Сезанном. Ср. также свидетельство Б. Арватова, относящееся к 1923 г. (наст. изд., с. 158).

## На выставке пяти 1940

### Ф. П.

### Художники старшего поколения. На открытии выставки

Открывшаяся вчера выставка работ И. Грабаря, А. Осмеркина, П. Покаржевского, Г. Ряжского и Г. Шегаля [1] вызвала большой интерес у москвичей. Новый выставочный зал Оргкомитета союза художников СССР был весь день переполнен.

Для зрителя на выставке ценны не только мастерство и высокая живописная культура, отличающие картины пяти художников старшего поколе-

[1] См. раздел «Хроника жизни и творчества А. А. Осмеркина» (наст. изд., с. 52).

ния. Выставка необычайно ароматна, свежа и молода. Ощущение живой природы, радостное восприятие жизни, любовь к людям радуют зрителя, попадающего в мир цветов, изобилия, величавых просторов, ясных чувств и оптимизма.

[...] Среди последних работ А. А. Осмеркина особенно хороши «Пушкинский дом», «Сирень», «Флоксы» [...]

(«Вечерняя Москва», 1940, 25 ноября)

**А. Ромм**

### Пять мастеров

И. Э. Грабарь, А. А. Осмеркин, П. Д. Покаржевский, Г. Г. Ряжский, Г. М. Шегаль, чьи новые работы показаны сейчас на совместной выставке, не представляют сплоченной группы. Однако четырех последних художников объединяют до известной степени некоторые общие черты в понимании живописности. [...]

Задачу живописной композиции художники исчерпывают подчас показом предмета в его весомости, осязательности. И эта наполовину школьная задача способна подчас убить и живое чувство художника и ослабить живописный ритм. Нельзя отрицать, что в некоторых прошлых работах перечисленных четырех художников наблюдалась подобная тенденция. Однако за последние годы все они в той или иной степени пришли к более свободному пониманию живописных задач; эмоциональная значимость их произведений повысилась. [...]

В работах А. Осмеркина замечаются тяготение к более синтетическим и эмоциональным образам и новые композиционные приемы, созвучные романтическому пейзажу Коро.

Следы былого схематизма, угловатости форм и «натюрмортного» подхода к пейзажу еще заметны в «Пушкинском доме» (Ленинград) и «У бакенщика». Несколько отличаются от них два превосходных пейзажа, написанные в Козах, ритмичные по композиции, согретые живым чувством природы. Не всегда, впрочем, удается А. Осмеркину раскрыть характерную красоту местного колорита, не вполне убедительны его «Белая ночь» и изображение заката в «Серебристых тополях». Наблюдение природы, ее живое ощущение иногда заслоняются у Осмеркина — художника с большой культурой — музейными реминисценциями, когда он стремится к синтетическому образу, к картине. Картина «Купальщица» очень красива, хорошо скомпонована, но в ней заметно скорее общение с Коро, чем с живой природой. Это тем досаднее, что в других работах Осмеркина — «Ореанда», «Ивы» — видна сила непосредственных ощущений. [...]

(«Советское искусство», 1940, 8 декабря)

## Театральные работы 1937, 1943

**Адр. Пиотровский**

### Пушкинский спектакль в Ленинграде[1]

Ленинградский Большой драматический театр им. Горького показал наконец-то свой пушкинский спектакль. [...]

[...] Б. Эйхенбаум определил маленькие трагедии как «жанр высокой эстрады». Спектакль Большого драматического театра в какой-то мере близок к определению Эйхенбаума. Все три трагедии идут перед ампирным белоколонным порталом. В глубине полукруглой арки меняются живописные панно, с большой тонкостью написанные А. Осмеркиным. Они изображают то улицы немецкого городка, то приднепровскую рощу, то рыцарский замок. Бутафории на сцене очень мало — это подчеркивает «эстрадность», «концертность» спектакля. [...]

(«Советское искусство», 1937, 11 апреля)

[1] См. раздел «Хроника жизни и творчества А. А. Осмеркина. 1936—1937», воспоминания Е. К. Гальпериной в наст. изд. и письма А. А. Осмеркина к ней от декабря 1936 — января 1937 г., 7 февраля и 10 апреля 1937 г. (наст. изд., с.49—50, 238, 92).

**И. Березарк**

### Заметки о пушкинских спектаклях

[...] При сценическом воплощении драматургии Пушкина, по мнению режиссера, следует освободиться от обычных театральных аксессуаров, от всяких назойливых и ненужных мелочей, от реалистического показа места действия. [...] В соответствии с этим декоративное оформление и всякого рода привычная театральная бутафория заменяется лишь декоративными деталями, правда, исключительно выразительными, задача которых охарактеризовать изображаемую среду и определить место действия. [...]

Самый принцип этой высокохудожественной театрализованной эстрады в применении к пушкинскому драматическому творчеству нам представляется спорным. [...]

Для всего спектакля создано единое оформление. Перед зрителем ампирный портал и сценическая площадка, выдвинутая вперед на манер «просцениума». Ампирные колонны и паркетный пол площадки ассоциируются в представлении зрителя с аристократическим домом пушкинских времен. И это не случайно.

В самом деле, в спектакле чрезвычайно сильны эти псевдоисторические «стилизационные» моменты. Режиссер, составляя композицию спектакля, даже указывал актерам, что они должны играть в манере условного представления аристократического любительского спектакля 30-х годов. [...]

В этом эстетизированном условном плане построена постановка «Русалки», которая является наиболее спорной и даже, пожалуй, порочной частью всего спектакля. Театр идет по линии преодоления оперности, но, преодолевая оперность, он обраща-

ется к стилизации. При этом оказывается полностью утерянной глубокая поэтичность пушкинских образов, все обаяние народной драматизированной легенды Пушкина. Совершенно забыты эти подлинно народные истоки «Русалки», которая превращается в театре в эстетизированное, почти символическое представление, напоминающее о спектаклях некоторых «новаторских» театров начала прошлого века. Недаром фоном этого спектакля является картина, написанная в характерной, импрессионистической манере. Зеленый ковер на сцене, позирующие фигуры исполнителей, безжизненные группы в сцене свадьбы, наивная фантастика подводного царства, наконец, ритмичные танцы русалок, все это напоминает старые плохие феерии и некоторые искусственные манерные танцы, которые долго культивировались на нашей эстраде. [...]

Постановка «Моцарта и Сальери» действительно приближается к намеченному режиссером стилю высокой поэтической эстрады. Здесь удалось найти яркие внешние формы спектакля, хорошо донести пушкинский текст. [...]

(«Звезда», 1937, № 4)

Б. Мейлах

**В борьбе за подлинного Пушкина**

[...] Спектакль Большого драматического театра носит в значительной степени экспериментальный характер. [...]

Театр поставил пьесы как своеобразный спектакль-концерт, без декораций. Художник А. Осмеркин создал удачную конструкцию мизансцен, воспроизводящую эстраду концертного зала: легкую колоннаду, увенчанную симметричной надписью «1837—1937», со сменой в глубине сценической площадки занавеса, изображающего общий фон действия. Условность такого оформления, несомненно, способствующая сосредоточению внимания зрителя на идейно-художественном содержании пьес, была трактована одним из рецензентов спектакля как формализм. Ложность подобного утверждения очевидна, так как это оформление не только не противоречит задаче наиболее полного, реалистического показа пушкинских замыслов, а, наоборот, помогает этому раскрытию. [...]

(«Театр», 1937, № 2)

М. Загорский

**Режиссер и драматург.**
**«Горячее сердце» в постановке А. Дикого[2]**

[...] И по форме этот спектакль является вызовом театральному бытовизму, натурализму. В нем сценические краски положены густо, жирно, ситуации обострены и подчеркнуты [...]

Связь Островского с народным русским театром, острая заинтересованность драматурга театром Лопе-де-Вега и Сервантеса, использование им многих

[2] См. раздел «Хроника жизни и творчества А. А. Осмеркина», 1943.

приемов «площадного театра» — все это отразилось на постановке А. Дикого, верно почувствовавшего стиль пьесы. [...]

В полном соответствии с планами постановки протекала, по-видимому, и работа художника А. Осмеркина. Вечер, переходящий в ночь, дан в первых двух действиях настолько живописно убедительно, что зритель почти ощущает, как сумерки постепенно густеют над домом Курослепова. Так же удачно воплощена ремарка автора «за рекой сельский вид» в третьем действии — перед зрителями широко развертываются поля, пригорки, рощи под огромным сияющим небом, как бы благословляющим этот типично русский ландшафт. Вместе с тем живопись А. Осмеркина очень театральна, и само небо у него — фиолетовое в первом акте, золотое в третьем, как бы оппонирует небесам художников-натуралистов: «Я не настоящее небо, а театральное! Я тоже играю в спектакле». [...]

(«Литература и искусство», 1943, 3 июля)

## Из выступлений на вечере А. А. Осмеркина в МОССХе 1945

### Из выступления О. М. Бескина

[...] В тех спорах и дискуссиях, в которых поднимался вопрос о социалистическом реализме, о путях, по которым художники идут к нему, всегда говорилось о том, что социалистический реализм [...] включает в себя романтическое начало.

[...] Произведения Александра Александровича наполнены романтической поэзией. [...] Чувство приподнятости, чувство художника-романтика [...] заставляет его всегда жить очень напряженной, очень, я бы сказал, необычной в обычном быту жизнью, и это постоянное романтическое напряжение — замечательное поэтическое качество этого художника.

Я хочу быть совершенно объективным, я не хочу не отметить того, что в этом романтизме Александра Александровича кроется, выражаясь очень нежно, некоторый излишний традиционализм. Я поясню свою мысль — Александр Александрович всегда дарит нас вещами радующими, наполненными бодрым и ясным чувством, но мы вправе были бы ожидать от Александра Александровича, чтобы его умение романтически создавать явления не было направлено только на отбор явлений, несколько лежащих в старом — будь ли это старый прекрасный Ленинград, будь ли это чрезвычайно интересный, романтически преломленный Загорск. [...]

Я вспоминаю его «Коммунистическое пополнение», картину, обладавшую энным количеством недостатков, за которые с яростью бульдога уцепились те, которые хотели эту вещь утопить, подвести чуть ли не контрреволюционное начало, пройдя мимо того,

что в этой вещи было от высокой живописи [...] Тогда обращали внимание на то, что это «рвань, непонятно» и т. д., но если внимательно посмотреть на то, что называли «рванью», то в этой «рвани», в этой работе отразилось [...] большое романтическое начало, которое было вложено, и правильно вложено, ибо это была величайшая практическая романтика жизни. [...] Я напомню вам, что и полотно «В Зимнем» звучало по тогдашнему времени и звучит и по сей день как очень интересный исторический документ. [...] Страшно хотелось бы от него, именно от Осмеркина, со специфическим его местом, занимаемым в нашем искусстве, [...] чтобы романтическое чувствование художника прочитало это начало в нашей новой, ежедневно развертывающейся жизни. [...]

Путь Александра Александровича, как и путь всей школы или группы, скорее группы, если говорить о «Бубновом валете», очень сложен. [...] Мы приходим вновь в связи с выставками, сейчас с выставкой Александра Александровича [1], к спорам о Сезанне и сезаннизме, об этом яблоке раздора [...] Вовсе не желая становиться на позицию срединной точки, я должен сказать, что [...] сезаннизм был одновременно прекрасной предпосылкой для своеобразного развития искусства, его реалистического пути, и сезаннизм мог быть и оплодотворяющим началом для формализма [...] Если сейчас взглянуть на то, что представлено здесь и связано непосредственно с сезанновским периодом, [...] то здесь можно найти предпосылки того и другого. [...]

В русском реализме и русском романтизме [...] замечательно глубоко чувство связи с природой, связи с миром и, мне кажется, наш «Бубновый валет» [...] это русское начало не потерял, а сумел взять у Сезанна то, что было близко и это взятое заставить звучать по-русски [...] И Александр Александрович, занимающий очень своеобразное и особое место в этой группе художников, к величайшему счастью, несмотря на то, что возрос на чисто французском питании, если так можно выразиться, [...] не офранцузился, [...] но остается в своем творчестве художником с русским ощущением [...]

Последние годы творчества Александра Александровича, мне кажется, окрашены чрезвычайно интересным для обогащения его как реалиста явлением [...] Тут нужно учесть желание Александра Александровича обогатить себя большей пространственностью решения, большей объемностью решения. Он без всяких толчков с какой-либо стороны, как бы собственным здоровым ощущением расширяет несколько узкое в прошлом его творчестве декоративное представление о пейзаже, и я считаю, что в этих пейзажах сейчас очень интересно сопрягается это новое обостренное реалистическое чувство с романтическим ощущением и каким-то новым пространственным решением цвета [...] Не потерявши в своем натюрмортном творчестве своей замечательной декоративности, наоборот, может быть, усилив ее, он строит в натюрморте предмет, и плоть вещи не сник-

[1] Вечер А. А. Осмеркина сопровождался выставкой его работ.

ла, а наоборот, поднялась. Натюрморт обрел полнее свое богатство [...]

Может быть, в портретах я больше, чем где-либо, чувствую некоторую предвзятость художника. В портретах у Александра Александровича всегда прочтешь ясно замысел — я хочу решить так, я хочу, чтобы это звучало так [...] Именно в портрете у Александра Александровича имеется черта, которая не свойственна его творчеству вообще,— это некоторая стилизованность.

[...] Очень радостным всегда является для нас событием, когда мы сталкиваемся [...] с художниками, [...] которые отдают себя искусству, [...] которые никаких целей, вне этого искусства лежащих, не преследуют, которые живут и дышат тем, что они пишут, они не могут существовать без этого потому, что это есть выражение их сущности, это есть их социальная сущность. [...] К такому типу художников принадлежит А. А Осмеркин. [...]

(Стенограмма вечера.— Архив А. А. Осмеркина)

## Из выступления Б. В. Иогансона

[...] Осип Мартынович [2] говорил об Александре Александровиче как о романтике и делал на этом особый акцент. Я не совсем разделяю его точку зрения, для меня [...] Александр Александрович в первую голову живописец, и скорее в пейзаже лирик, чем романтик [...] В первую голову художник должен быть живописцем, пишет ли он пейзажного характера вещи или жанрового, только через живопись он может вскрывать существо явлений. [...] Я хочу говорить о профессиональной стороне. Я представляю себе, что это есть путь и «Бубнового валета», и раньше, и сейчас — видеть живописную сущность явлений, и мне кажется, что в этом суть творчества Александра Александровича.

[...] Что ценно в последнем периоде творчества Александра Александровича, это стремление приблизиться к правде, передать состояние природы. [...] И мне думается, что когда вообще живописец правдиво по своему ощущению пишет, то получается красивая правда в природе. И, конечно, таков Александр Александрович. Я знаю, кого он любит. Он любит Э. Мане, Ренуара, Матисса; он очень широкий человек в смысле диапазона понимания разных художников, и к разным художникам по-разному он подходил в своем творчестве, и я чувствую, что в данный период Александр Александрович идет по пути передачи наиболее совершенного ощущения правды природы, а это невероятно трудно [...]

(Стенограмма вечера.— Архив А. А. Осмеркина)

[2] О. М. Бескин.

## Из выступления А. М. Эфроса

Несколько дней назад, окончив очередную свою беседу в Третьяковской галерее, [...] я пошел побродить по залам и зашел в труднейший отдел — в от-

дел советского искусства. Ходил по стенам, рассматривал, сравнивал, взвешивал, что произошло за эти последние годы, как работали мастера, как менялись. [...] Меня остановило то, что я в этом хождении не увидел ряда больших и малых мастеров: я не нашел Сарьяна, Павла Кузнецова, Осмеркина, Фалька — ни единой вещи. Я понимаю трудность положения галереи сейчас [...] — и теснота, и нужно предоставить два-три зала под очередные работы выставки 1945 года, и тем не менее, при всех этих условиях не может быть такого положения, что несколько капитальных советских художников не находят себе места даже на единой стене галереи. Я подумал: видимо, учитывалось какое-то настроение художественной общественности, и галерея решила, пусть на время, но пожертвовать рядом мастеров, в том числе и Осмеркиным.

Идучи сюда, я ожидал встретить небольшой круг друзей Осмеркина [...] Я с радостью вижу, что ошибся — не только эта зала не вмещает картины Осмеркина, но и не вмещает друзей Осмеркина самых разнообразных возрастов. Значит, как видите, художественная общественность показывает, что Осмеркин для нее близкий человек, прекрасный художник, и вещи, которые здесь показаны, заслуживают более широкого и более общего лицезрения. [...]

Три десятилетия такой разнообразной работы — и в то же время внутренне единой. От тех, сравнительно ранних вещей «Бубнового валета» до последних вещей — пройден большой путь, ряд этапов, и в то же время путь единый. [...] Осмеркин переживает в известной мере, нужно говорить правду, трудное время; есть огромное расстояние между тем, чего он стоит, и тем, как к нему относятся.

В «Бубновом валете» было несколько групп: были эпики — эпиком, человеком огромной силы был Машков, эпиком был и остался Кончаловский; была другая группа — лирическая. Лириками были и остались Куприн, Фальк, Осмеркин — это младшее поколение в «Бубновом валете». Их образы вызывали у меня музыкальные аналогии. Я едва ли ошибусь, если сравню внутреннее устремление Куприна с его любовью к органной музыке, что-то напоминающее скрипку есть в искусстве Фалька, а Осмеркин был всегда для меня пианистом — тонким и сложным мастером этого рода звуков.

Я думаю, что Осип Мартынович прав, говоря о романтизме Осмеркина, и если Осмеркин романтик, а он бесспорно романтик, то он романтик во имя правды, во имя жизненной передачи того, что он видит, любит и хочет передать другим. Эта заразительная лиричность в Осмеркине для меня самое драгоценное. Когда я думаю об Осмеркине и Сезанне «Бубнового валета», то мне представляется, что Осмеркин нашел одну из самых тонких сторон Сезанна. Прошли времена, когда он был идолом. Сезанн — один из классиков европейской живописи, и в этой классике очень много важных для нас черт, и одна из этих черт — это лиричность творчества Сезанна. Один из новейших исследователей амери-

канец Ревалд, борясь с примитивной оценкой Сезанна, не поленился совершить путешествие по тем местам, где был Сезанн, и в книге напечатал массу фотографий мест и живописи Сезанна [3], и это лучший ответ тем, кто говорит о формализме Сезанна. Сезанн был тот правдолюбец, тот натуралист, который отталкивался от конкретного зрения [...], но составлял образ по-своему, и этот путь будет повторять каждый художник. У Сезанна есть особое звучание, особые приемы, ему присущие, и когда у нас «Бубновый валет» воспринимал французскую живопись, воспринимал глазами русских художников и отражал русской палитрой — тут есть особая разновидность. [...] В своем [...] Сезанне Осмеркин нашел собственные тона, собственную лирику, собственный тон и собственный путь развития. Именно потому, что он лиричен, он взял лучшее у Сезанна. Осмеркин очень скромен, излишне скромен, может быть. Я думаю, что можно было бы повторить эти слова Баратынского:

Не ослеплен я Музою моею:
Красавицей ее не назовут,
И юноши, узрев ее, за нею
Влюбленною толпой не побегут.
Приманивать изысканным убором,
Игрою глаз, блестящим разговором
Ни склонности у ней, ни дара нет;
Но поражен бывает мельком свет
Ее лица необщим выраженьем...

«Необщее» выражение лица есть и у А. А. Осмеркина, человека чистейшей художественной жизни, человека чистейшей художественной мечты, умеющего не отдавать свою мечту о живописи. Я думаю, что он очень многим полезен своим ученикам, но особенно он полезен тем, что он дает тип художника-аскета, человека, который ничего не уступает от принципа своей живописи. [...] Поэтому я думаю, что этот сегодняшний сход молодежи и старшего поколения, которые пришли посмотреть на Осмеркина, порадоваться вместе с ним, есть явление большой принципиальной важности. Он был всегда верен своему искусству, и нужно пожелать, чтобы он остался таким, каким он был до сих пор.

(Стенограмма вечера.— Архив А. А. Осмеркина)

[3] К изучению мотивов пейзажей Сезанна в натуре, видимо, впервые обратился Э. Лоран (*E. Loran*. Cézanne's Country. — «The Arts», April, 1930). Затем фотографии мотивов Сезанна делали Дж. Ревалд и Л. Вентури, которые «использовали их во многих статьях и книгах» (см.: *E. Loran*. Cézanne's Composition. Analysis of His Form with Diagrams and Photographs of His Motifs. University of California Press. Berkeley and Los Angeles. 1959).

### Творчество А. Осмеркина и поклонники Сезанна

В Московском союзе художников 29 октября состоялся [...] вечер художника А. Осмеркина. В залах МОССХ [...] была развернута выставка [...], представляющая отдельные вехи творческого пути мастера. Здесь отсутствовали наиболее значительные работы художника — его большие тематические полотна «Красная гвардия в Зимнем» и «Коммунистическое пополнение», являющиеся этапными не только в творчестве самого А. Осмеркина, но и в развитии нашей живописи [...] Но даже эта небольшая выставка с достаточной наглядностью и убеди-

тельностью показывает, как плодотворно сказался на творчестве художника отход от сезанновского аскетизма [...] Работа художника в двадцатых годах над бытовым жанром, над сюжетными композициями принесла ему огромную пользу, освободила его от мертвящего плена чуждых влияний, от бездумного формализма. Пейзажи, написанные в последние годы в Загорске и Ленинграде, напоенные живым чувством русской природы, ощущением современной, сегодняшней красоты архитектурных памятников, полные задушевности и лирики, мажорные и красочные, блестящее свидетельство преодоления сезаннизма реалистическим восприятием действительности.

Но не по пути выявления этой эволюции А. Осмеркина пошло обсуждение творчества художника. [...]

Талантливый художник А. А. Осмеркин заслуживает более внимательного отношения к своему творчеству. [...] Вряд ли уместно было подменять обсуждение творчества Осмеркина апологетикой сезаннизма [...]

(«Советское искусство», 1945, 2 ноября)

## Из последних прижизненных отзывов 1947—1949

### О Всесоюзной художественной выставке[1]

[...] Отмечая успехи отдельных наших пейзажистов, общий высокий уровень живописного мастерства в лучших работах этого раздела, в то же время надо сказать, что многим пейзажистам — участникам выставки — недостает чувства современности, широты взгляда, умения запечатлеть новый пейзаж, рожденный советской эпохой [...]. Художники еще не показали в нашем пейзаже и многообразия природы СССР. Ряд пейзажей страдает отсутствием глубокой мысли, безыдейностью, какой-то узостью кругозора, смакованием всего архаического, уходящего, любованием стариной, всем грустным, даже убогим в природе. В той или иной мере эти черты присутствуют в работах П. Радимова, А. Осмеркина, П. Кузнецова, А. Лебедева-Шуйского, М. Бирштейна, А. Шиндыкова и др. [...]

(«Искусство», 1947, № 1)

[1] «Всесоюзная художественная выставка» 1946 г. Москва, ГТГ. А. А. Осмеркин показал на ней три пейзажа, выполненные в Загорске в 1944 г.: «Внутренние ворота в Лавре» («Загорск. Шестой корпус», ныне в ГРМ), «Улица в Лавре» (местонахождение неизвестно) и «Весна. Плотничья и Каличья башни» (ныне в ГРМ).

Вл. Костин

### На весенней выставке московских художников[2]

[...] Авторы, от которых мы вправе были ожидать более значительных произведений — С. Герасимов, Дейнека, Корин и другие, дали на выставку лишь случайные или малоудачные вещи. С другой стороны, на выставке довольно обильно представлены произведения с явно эпигонскими и эклектическими тенденциями [...]

[2] «Весенняя выставка произведений московских живописцев и скульпторов» 1947 г.

Более интересными по своим живописным качествам кажутся нам красочное полотно Осмеркина «В Загорске»[3] и интерьер Волковой. [...]

(«Вечерняя Москва», 1947, 7 мая)

[3] Имеется в виду картина «Номер в гостинице. Загорск» (1946, ныне в ГРМ).

**О. Бескин**

**Выставка произведений московских художников**

[...] Мы ценим А. Осмеркина как одаренного художника. Мы помним, что его творчество в прошлом было окрашено богемно-романтическими настроениями, отдавало дань «цыганщине». Но вместе с тем мы знаем его прекрасный глаз оптимистического художника декоративного толка, знаем все закреплявшуюся за последние годы в его творчестве тенденцию вплотную реалистически видеть действительность. Недавняя персональная выставка художника говорила о большом прогрессе самого процесса реалистического видения художника. Оставалось сделать последний решительный шаг — расширить горизонт видения, подойти к разглядыванию существенных для современности моментов в действительности. И вся наша художественная общественность ждала и ждет этого от Осмеркина.

Но, увы, на весенней выставке художник, наоборот, уходит далеко в сторону от этих задач в таком полотне, как «В мастерской художника»[4]. Я сознательно рассматриваю эту вещь в разделе натюрмортов. Цветы здесь написаны с хорошим чувством и добрым знанием, но художник проявляет «рафинированное», утонченное эстетство, снобизм, сажая под этот букет нарочито не живую, а восковую женщину, куклу в желтой кофте, похожую на манекены в парикмахерских витринах. Это полотно Осмеркина овеяно модернистическим настроением. А ведь таланту его, как я уже говорил выше, сейчас открыты совсем другие пути. Все зависит от того, будет ли художник жить в гуще бурной действительности или будет искать «отдыха» от нее в мансардном самоограничении. [...]

(«Искусство», 1947, № 5)

[4] Имеется в виду картина «Профиль и цветы» (1946, ныне в ГТГ).

## Из посмертной критики

**А. Никич**

**Светлый человек и художник**

Интерес к личности художника возрастает по мере того, насколько значительным оказывается его вклад в искусство.

Значительность вклада — это гражданское служение своему времени, это жизнь художника, целиком отданная народу. Такую жизнь прожил Александр Александрович Осмеркин — художник, занимающий выдающееся место в истории советского искусства. Поэтому так закономерен и естественен интерес к наследию, оставленному мастером, естественно стремление глубже понять путь, проделанный ху-

дожником. Жизнь Осмеркина — жизнь подлинного художника, перешагнула через мемориальные даты рождения и смерти — она продолжается в сотнях полотен [...]

Выводы его о методе художественного воспитания звучат как заповеди. Он говорил, что «это — жезлы эстафеты, которую, я убежден, будущие художники понесут дальше. Мы пробежали короткую, но трудную дистанцию».

Путь художника на «дистанции», полный увлечения и поисков, привел его искусство из полосы экспериментаторских формальных работ к тематической революционной картине, от аналитических холстов к поэтическим сюжетам воспевания русской природы и архитектуры. [...]

[...] Страстность и честность были теми чертами характера Александра Александровича, которые придавали его поступкам и словам характер артистических откровений.

Охотно показывал он друзьям свои работы 20-х годов, четкие обобщенные формы которых подчеркивались скупыми цветами палитры и как-то перекликались с суровостью лет их появления. Он любил их. «Знаете,— говорил он,— от своего прошлого нельзя отказываться: нельзя кусать грудь матери, вскормившей тебя, — это подло».

[...] Мне представился случай написать несколько строк о безвременно ушедшем учителе и друге. Я вспоминаю о человеке, очаровательном в своей простоте, настоящем художнике, человеке очень доступном и открытом, художнике, страстно увлекающемся и никогда не безразличном ни к чему и ни к кому. Его понятие о порядочности укладывалось в требовании «чистоты помысла» — он был в своей жизни и деятельности рыцарем этой чистоты — чудесный, светлый человек и художник.

(«Московский художник», 1958,
15 сентября)

## И. Г. Эренбург

## Вступительная статья к каталогу выставки произведений А. А. Осмеркина 1959 г.

Выставка работ покойного художника А. А. Осмеркина — большой праздник для всех, кто любит живопись. Мы видим творческий путь большого мастера, и мы видим глубокое содержание этого пути, его органичность, его внутреннее единство.

А. А. Осмеркин в начале двадцатых годов, стремясь осмыслить мир и найти свой живописный язык, испытал на себе влияние эпохи: его ранние работы отмечены некоторым стремлением к обобщенным формам. Однако, в отличие от многих своих современников, он никогда не предавал живой плоти мира ради геометрических схем; нет и в его ранних произведениях холода, условности, они прежде всего живописны.

Между первым периодом его творчества и последним лежат трудные годы, чувствуется некоторая

скованность письма; но и здесь в деталях композиций видна кисть большого живописца. Последние десять лет были как бы расцветом А. А. Осмеркина; холсты этого периода преисполнены свободы от всего чуждого природе живописи, более того — свободы от обязательности исканий — зрелый живописец, он уже не искал, он находил.

Все последние годы А. А. Осмеркин работал тяжело больной, прикованный к месту недугом, и поражает, что холсты этого периода необычайно жизнерадостны, утверждают красоту и гармонию мира. Редко можно увидеть современного художника, настолько ясно видящего живописную связанность разрозненных частей зримого. А. А. Осмеркин видел связь человеческого лица с окружающими предметами, натюрморта с пейзажем.

Живопись А. А. Осмеркина бесконечно далека от формализма, и назвать ее формализмом может только человек, отрывающий содержание искусства от его формы[1]. Портреты А. А. Осмеркина показывают нам внутренний мир модели, будь то портрет художницы Н. Удальцовой, раскрывающий ее творческие терзания, поэтессы Анны Ахматовой, девочки или пожилой женщины. Природа на холстах А. А. Осмеркина полна характера — вот Подмосковье, вот небо Ленинграда, вот юг.

А. А. Осмеркин жил, как подобает человеку с большой совестью и большим мужеством: он боролся за то, что ему казалось правдой художника; боролся против болезни; и, глядя на его посмертную выставку, мы можем сказать — он победил. Он обогатил советское искусство, и не в успехе дело, не в легкой славе, а в горячей признательности людей, которые теперь смотрят, будут долго смотреть на светлую, радостную, глубокую живопись Александра Александровича Осмеркина.

(«Выставка произведений профессора живописи А. А. Осмеркина (1892—1953)». М., 1959)

[1] И. Г. Эренбург имеет здесь в виду те необъективные отзывы о творчестве Осмеркина, которые появились в конце 40-х гг. (см. библиографию в наст. изд.).

### А. А. Дейнека

## Творческая жизнь

Мясницкая, 21 в двадцатых годах была центром всей художественной жизни Москвы. Здесь на месте Школы живописи, ваяния и зодчества сразу же после Октябрьской революции были созданы Свободные художественные мастерские, позже преобразованные во Вхутемас. Два огромных по тому времени корпуса во дворе были до отказа заполнены студенческими общежитиями. Рядом со студентами жили художники, архитекторы, поэты. Тут была мастерская Архипова, рядом — Родченки. Сюда чуть не каждый день к Асееву наведывался Маяковский. В прекрасном выставочном помещении открывались выставки, где беспрерывно стоял шум дискуссий. Здесь делал доклады Луначарский. Однажды, ко всеобщему восторгу, общежитие навестил Владимир Ильич. Студенты были буйный на-

Вход на выставку произведений А. А. Осмеркина в Москве (Кузнецкий мост, 11). 1959

род, пришедший к мольбертам прямо с фронтов гражданской войны. Во дворе писалось и лепилось оформление для революционных праздников, тут же выдавались пайки в виде воблы, пшена и хлеба, но народ не унывал. Среди самой разношерстной публики нельзя было не заметить худющего блондина в визитке, брюках в полоску и невероятно огромных рваных валенках. С взлохмаченной шевелюрой, восторженными глазами, он буквально летал среди толпы студентов, бурно доказывал что-то профессуре. Это был Александр Александрович Осмеркин. Для него Мясницкая была московским Монпарнасом. С годами Александр Александрович пополнел, стал статным, неторопливым в движениях, но навсегда остался немного богемным, любил за столом пображничать, принять эффектную позу. С годами появились новые художественные центры. Широко раскинулся городок художников на Верхней Масловке, куда перекочевали его друзья и ученики. До конца жизни Александр Александрович остался верен Мясницкой, ныне Кировской улице. Его живопись так похожа на автора. Рассеянный, мягкий лирик, любитель поэзии, человек абсолютного живописного слуха, артист, лишенный какого бы то ни было делячества, самозабвенно влюбленный в искусство, для которого оно было чем-то неизмеримо большим, чем любые практические соображения, вопросы тщеславия, он прошел среди нас Дон Кихотом в искусстве, многое ему казалось лучше, чем было на самом деле, на многое он глядел с возвышенным восторгом.

За последние годы мы видели несколько ретроспективных выставок его товарищей по творческим убеждениям — Машкова, Лентулова, Фалька, Кон-

чаловского. По-своему эти выставки оказались для нас поучительными. Они нам напомнили, что утерялась любовь к звучному, радостному цвету, к большим живописным планам, к материальной убедительности, творческому полнокровию. Но наряду с этим мы увидели, что натюрмортизм надорвался в своих возможностях передать величие революционной динамики, духовное новаторство молодой республики Советов. Эти выставки еще раз подтвердили, что «Бубновый валет» — талантливая группа художников, но что он далек от генеральной линии развития советской живописи. На выставке Александра Александровича мы убедились, что лиризма и известной поэтичности недостаточно, чтобы решать коренные проблемы нашего искусства.

Без Осмеркина неполной была бы живописная палитра бубнововалетцев. Он был среди них самым молодым и самым поэтичным. Конечно, это поэзия от чистой живописи — к композиционным поискам и глубокой работе над формой он относился, прямо надо сказать, небрежно. Это ограничивало его творческий размах, делало искусство камерным, сюжетику однообразной. Его искусство слишком натюрмортно. Он как бы прошел мимо великих событий, очевидцем которых был, как прошел мимо простых людей, рассматривая их в том же натюрмортном духе. И если он волновался как человек от окружающих событий, остро переживал горести и радости Родины, то в искусстве он этого не касался. То ли он понимал свои возможности, то ли слишком верил в непогрешимость искусства своих товарищей. Поэтому его живопись не волнует, скоро забывается, хотя при встрече с ней мы ее тепло приветствуем, немного досадуя за слишком преданное отношение к ее первоисточникам. Он больше, чем надо, верил в авторитет французской живописи, чтобы относиться иногда к себе критически.

Есть художники, которые хотят больше, чем могут, а Осмеркин мог больше, чем хотел,— природная скромность, творческая недисциплинированность, как ограничитель, сопутствовали ему в жизни и мешали ему делать решительные эксперименты, выйти за рамки обычного жанра своих старших товарищей. Кончаловский это делал, и не без отличных результатов, поэтому у него такое разнообразие жанров, живописных острых решений. Своим «Зимним» Осмеркин сделал удачный рывок от живописи «Stilleben», но больше решил не рисковать.

На выставке мы найдем искренние увлечения художника своими соратниками — его натюрморты заставляют вспомнить Кончаловского, пейзажи — Лентулова, портреты—Марка Шагала, и все же в них остается так много Осмеркина, что решительно невозможно не признать его большую творческую индивидуальность, со своим колоритом, своими пристрастиями, своей любовью к искусству.

Была у Александра Александровича вторая жизнь, которую на выставке трудно приметить — жизнь учителя. Просто преподаватель, потом профессор, руководитель персональной мастерской —

долгая работа, в которую он вкладывал силы, время, любовь — все лучшее, что сам имел. У него были качества руководителя, о которых методисты мало говорят,— любовь к своему делу, которому он отдавал себя целиком. Он не подминал неокрепших молодых художников своим авторитетом, не воспитывал в них своих подражателей, да он и не смотрел на них как на учеников, видя в каждом гораздо большее — товарища в самом широком смысле этого слова. И этим ценнейшим свойством учителя — уметь сохранить индивидуальность художника — вводил его в круг мастерства и интересов большого искусства. Там, где не хватало методической логики, творческий инстинкт подсказывал ему путь к сердцу студента. Вот почему, мне кажется, его ученики часто кончали вуз прекрасными дипломными работами. Сказать, что ему везло на талантливых студентов, было бы просто неверно. Наоборот, к нему шли часто безнадежные, на взгляд преподавателей, ученики, но атмосфера сердечности, внимание руководителя окрыляла отстающих, заряжала желанием сделать лучше. Глядишь, парень и выправился, поверив в себя и учителя. В лице своих учеников Осмеркин оставил живую память о себе на долгие годы вперед.

Многие его картины говорят об откровенном увлечении, почти подражании Дерену, Сезанну. Ими он увлекался больше, чем другие художники тогдашнего среднего поколения. У молодежи это носило характер любопытства, встречи с новым и скоро забывалось. Александр Александрович за всю жизнь не мог избавиться от увлечений молодости. И вот на выставке, внимательно ее осмотрев, можно подытожить результат этих увлечений. Они не дали лучшего творчеству художника, хотя его натюрморт с бандурой — крепкая вещь, а вот охотничий натюрморт 1928 года — самостоятельная отличная вещь и по цвету и по композиции, сделанная без оглядок на авторитеты. Можно смело сказать, что всюду, где художник непосредственно шел от натуры, без французских рецептов, у него получалась свежая, добротная живопись. Может быть, лучшее в его искусстве — картины русских городов: Ленинграда, Москвы, Загорска. В них много цветовой убедительности, реальной правды и своего «осмеркинского» почерка. Много позднее в его «цветах» появились нежность, технический артистизм, полная самостоятельность — в «Пионах на голубом фоне», «Букете с одуванчиками», «Полевых цветах» — вещах, от которых веет свежестью, раздольем широких полей. Его «Новая Голландия» переросла значение этюда, стала капитальной картиной великого города.

В академическом смысле слова, на выставке есть две картины — по тематическому значению и по размерам — это «Коммунистическое пополнение» и «Взятие Зимнего дворца». Тренировка и практика натюрмортной живописи не могли не сказаться на этих вещах. Художнику трудно далось решение сложного пространства; рыхлая форма (вы заметили,

что на выставке нет рисунка), потеря живописного камертона, а главное, присущее в те годы пренебрежение художников к внутренней одухотворенности героев картины лишили вещи революционного пафоса, жизненной убедительности. Вещи писались трудно, много раз переписывались, и все это привело к тому, что они безнадежно почернели, утратили последний козырь живописца. И, несмотря на все это, мы не забываем, что они были пионерами большой советской тематической живописи. Их надо сравнивать с такими же вещами тех лет, и тогда они явно выигрывают, хотя бы тем, что и сегодня не утратили к себе интереса, тогда как многое решительно забылось. Я этим летом смотрел «Взятие Зимнего дворца» в экспозиции Русского музея, в окружении хорошо подобранных вещей других художников тех лет. На меня картина произвела глубокое впечатление тем, что она не затерялась, а держит целый зал своей настоящей живописью и большой темой.

Просмотрев большой творческий путь, представленный так хорошо на выставке, мы еще раз в полный размах увидели настоящего художника. Мы увидели вещи, нас глубоко тронувшие. Как на всякой большой выставке, где художник выступает без регламента, есть вещи фоновые, выставленные для количества номеров в каталоге, а может, для сравнения автора с самим собой. Конечно, нравятся вещи более ранние — они свежее, конкретнее, крепче и разнообразнее тоновой выразительностью. В вещах последнего периода появился заученный прием, этот враг многих маститых художников. В них звучит как бы извинение за неясность тематических целей, но в них много теплоты и нежности, простой человечности прекрасного художника, каким был Александр Осмеркин.

(«Творчество», 1959, № 12)

**Л. Акимова**

**Творчество А. А. Осмеркина**

[...] Художественное наследие Осмеркина особенно привлекательно тем, что в его наиболее зрелых, наиболее органичных и, если так можно сказать, программных работах чувственное, эмоциональное начало, восхищение перед красотой природы, перед материальным миром предметов, перед всем, что окружает человека в его повседневной жизни, выступает в организованной, как бы подчиненной воле художника, обобщенной гармоничной форме. [...] Его пейзажи и натюрморты — а именно они составляют лучшее и наиболее ценное в наследии художника — предстают перед нами не как простые этюды с натуры или подготовительные работы, а как картины, в которых выражено мироощущение человека, его неповторимо индивидуальное ви́дение объективной реальности.

Нет нужды здесь лишний раз отстаивать содержательные возможности таких жанров живописи,

Выставка произведений А. А. Осмеркина в залах ЛОССХа в Ленинграде, 1959—1960

как пейзаж и натюрморт, и защищать их право на существование рядом с тематической картиной. Вся практика советского искусства показывает, что в лучших работах этого жанра отразилось и время, и мировосприятие человека нашей эпохи, и сама наша жизнь, и быт, и наше отношение к природе, материальному миру. И если эти жанры не могли выразить всю полноту содержания жизни, то область содержания, им доступная, выражалась здесь часто ярко, своеобразно и талантливо. Можно и нужно поэтому говорить об истинном значении, о художественной ценности многих подобных полотен наших советских художников, чьи работы занимают в сокровищнице советского искусства вполне определенное место. Говорить об этом стоит хотя бы потому, что эти жанры не исчезают из практики советской станковой живописи, а произведения, созданные мастерами старшего поколения, во многих случаях могут служить примерами высокого мастерства, серьезности и ответственности отношения к работе в этой области.

[...] Свобода и ясность выражения в утверждении красоты мира пришли к художнику не сразу, и путь его был сложным, трудным, порой противоречивым. [...] Перспектива этого развития открывалась в отказе от формально-живописных лабораторных экспериментов и обращении к живой действительности.

Как и для многих советских художников, чье творчество начиналось с различного рода экспериментов, великие события революционной эпохи оказали на Осмеркина большое воздействие. [...] Конечно, сегодня, когда в нашем искусстве накоплен значительный опыт в создании большой тематической картины, когда оно богато многими выдающимися художественными полотнами, нам видны недо-

статки, слабости таких работ Осмеркина, как «Взятие Зимнего» (1927) и «Коммунистическое пополнение» (1929). Но не следует забывать, что эти картины были порождены искренним стремлением осмыслить великие события своей Родины и, что очень важно, передать эти события средствами реалистической живописи. И нужно честно признать, что в свое время эти картины сыграли положительную роль в общей большой борьбе за овладение советской тематической картиной.

[...] Как говорилось уже выше, дар художника ярче всего раскрылся в пейзаже и натюрморте. Посетителей посмертной выставки Осмеркина неизменно волновали поздние полотна — натюрморты и пейзажи, написанные в Загорске и Ленинграде. [...] В своих архитектурных пейзажах Осмеркин обнаруживает дар видеть архитектурные памятники необычайно целостно, во взаимосвязи всех его частей, в связи одного строения с другим, в их органической жизни в природе — в воздухе, свете, сиянии солнца или влажном тумане, в окружении зелени деревьев или жизни улиц. Такая полнота ви́дения окружающего, когда за целым не исчезает многообразие материального мира, а это богатство, в свою очередь, не просто заполняет и переполняет холст, а образует цельную гармоничную картину, выражающую лирическое и жизнеутверждающее мироощущение, доступна лишь художникам-реалистам.

Композиционная стройность пейзажей и натюрмортов Осмеркина отнюдь не рождает ощущения навязчивой схемы. Композиция нужна художнику для того,чтобы выявить связь явлений вещей и предметов, она органически связана с яркой, колоритной, сгармонированной живописью, передающей конкретно-чувственную прелесть архитектуры, предметов быта, плодов земли.

Осмеркин умел видеть и образно передавать красивое и в скромном и в пышно-прекрасном, в творениях человека и в дарах вечно обновляющейся природы.

(«Искусство», 1960, № 2)

# воспоминания об осмеркине

*6 декабря* [1953 г.][1]

*Привет тебе, милый друг!*
*Сегодня, как прежде, друзья твои соберутся вокруг твоего славного имени.*
*Они поделятся между собой воспоминаниями о тебе, они скажут — не даром прожита твоя жизнь, свое дело ты сделал. Ты не сдал своих убеждений и до конца был верен искусству.*
*Они вспомнят твои работы. И передо мной проходит ряд твоих любимых мною полотен. Как много их: Ленинград — Нева, дворцы; тихий Загорск — Лавра, березовые рощи; написанные тобой портреты друзей и блистательные натюрморты. Это не отражение предметного мира — это та же природа, утверждение жизни, ее красота.*
*И мы все с нетерпением ждем дня, когда твое творение увидит народ.*

*Н. Удальцова*

Письмо Н. А. Удальцовой печатается по подлиннику, хранящемуся у Н. Г. Осмеркиной. Публикуется впервые.

[1] 6 декабря, день именин А. А. Осмеркина (см. письмо к В. А. Навроцкой, написанное ок. 10 декабря 1951 г., в наст. изд., с. 113), после его смерти стал днем, когда в память о художнике у его вдовы Н. Г. Осмеркиной собираются его друзья и ученики.

А. А. Осмеркин в детстве. 1900-е гг.

## П. Д. Покаржевский
## А. А. Осмеркин

Было опубликовано в газете «Московский художник», 1958, 15 сентября, № 17. Печатается с сокращениями.

Преданный искусству до самозабвения, до фанатизма, обаятельнейший человек — Александр Александрович Осмеркин таким останется навсегда в моей памяти.

Он был моим земляком, жили мы тогда в Елисаветграде (Кировоград). Я знал его с юных лет, когда он только еще начинал заниматься живописью. Шура Осмеркин был ярым театралом и, наверное, мечтал стать актером. Любил драпироваться в накидку и, перефразируя свою фамилию, говорил: «Я — Кин осьмой».

Через несколько лет я встретил его учеником Киевского художественного училища. Тогда он уже окончательно избрал своим путем живопись. [...] Темами наших бесконечных бесед, конечно, была живопись и художники. Не сходили с уст имена Врубеля, Сурикова, Борисова-Мусатова, Серова, К. Коровина и др. Французов тогда мы еще не знали. [...]

## А. М. Арго[1]

## Из выступления на вечере памяти А. А. Осмеркина в 1959 г.

Печатается по стенограмме вечера памяти А. А. Осмеркина, состоявшегося на выставке его работ (Москва, Кузнецкий мост, 11) 13 октября 1959 г. (Стенограмма в Архиве А. А. Осмеркина). Публикуется впервые.

[...] Мы с ним вместе росли и воспитывались — с той разницей, что я был учеником гимназии, а он учеником реального училища. Вместе с ним мы гуляли по улицам маленького городка, вместе читали любимые стихи [...] Он и тогда был любим среди молодежи — подростков этого города. [...]

Я вспоминаю первого учителя Осмеркина [...] Ф. [С. Козачинского][2], передвижника второго призыва, который закис в провин-

А. А. Осмеркин в театральном костюме. 1907

[1] Арго (Гольденберг), Александр Маркович (1897—1968), поэт, драматург, уроженец Елисаветграда, друг А. А. Осмеркина.

[2] Козачинский, Феодосий Сафонович (1864—1922), художник. Был вольнослушателем Императорской Академии художеств (1882—1887); преподавал в Елисаветградском Земском реальном училище, где заведовал также вечерними рисовальными и чертежными классами для вольноприходящих, на которых в 1909 г. занималось 112 человек (см. Отчет о состоянии Елисаветградского Земского реального училища за 1909 год. Елисаветград, 1910.— Государственный архив Кировоградской области, ф. 60, оп. 1, ед. хр. 239). Работы Ф. С. Козачинского имеются в художественном отделе Кировоградского обл. краеведческого музея.

ции. С лучшими учениками он ходил на этюды, я тоже примазался к ним, так как любил живопись беспредельно. Это были уроки живописи с натуры, которые сопровождались ужением рыбы, варением ухи. Все это было очень тепло и сердечно. [...]

## А. М. Нюренберг
## А. А. Осмеркин

Извлечено из книги: *Нюренберг А. М.* Воспоминания, встречи, мысли об искусстве. М., 1969, с. 97—100, 109—110, 71—72, 74—75, 111—112. Печатается с сокращениями.

### Из воспоминаний об Осмеркине

[...] Осмеркин преувеличивал, когда говорил «галереи Щукина и Морозова — моя академия». В этих галереях он отшлифовывал то, что получал в мастерской Машкова и Кончаловского. У Осмеркина был очень острый и живой глаз, и он умел чувствовать в работах новаторов их живописную изюминку.

Еще до революции Осмеркин летом ежегодно приезжал на родину в Елисаветград отдохнуть и окрепнуть. Мы часто встречались. Он посещал мою мастерскую и много рисовал. Бывали дни, когда он питался одними бутербродами, целый день читал Пушкина и Толстого и курил. В такие дни он был задумчив и молчалив. Любил мои рассказы о Париже, о его жизни, кафе, салонах и уличном быте.

— Мне кажется, — говорил он часто радостно, — что Париж я уже настолько знаю по твоим рассказам и по картинам Писсарро, Моне, Матисса, Марке и Утрилло, что, попав на его знаменитые бульвары, улицы и набережные, чувствовал бы себя как в своих знакомых местах.

— Во мне, — говорил он, улыбаясь — текут три крови: русская, украинская и грузинская. Больше всего ценю русскую — И с гордостью пояснял: потому что поэзия Пушкина — русская.

Вспоминается характерный для того времени юмористический случай с арестом нашего коллектива художников.

Однажды, когда мы увлеченно писали натюрморты, в мастерскую внезапно вошли трое полицейских. Один из них громко скомандовал: «Встать! За нами». Я, как хозяин мастерской, потребовал от них объяснений.

— В участке узнаете, — ответил тот же полицейский.

В участке нас выстроили в ряд и персонально стали допрашивать. Начали с меня. Я объяснил приставу, ведшему допрос, что мы елисаветградские художники, пишем картины для выставок. И что наш труд достоин уважения. Пристав все записывал. Когда очередь дошла до Осмеркина, и полицейский чиновник увидел человека с ниспадавшими на плечи золотыми волосами, с огромным невиданным голубым бантом и большой розой в петлице, он привстал, наклонился вперед и воскликнул:

— Это еще что такое?

Не теряя своего колоритного великолепия, Осмеркин презрительно молчал. Театрально повернувшись, он отошел в сторону. Я объяснил приставу, что это приехавший из Москвы молодой художник, и что там все художники носят длинные до плеч волосы, большие банты и розы на груди. Недоверчиво качая головой, пристав успокоился и продолжал писать протокол. Потом нас с миром отпустили. Через неделю мы получили повестки с вызовом в камеру мирового судьи. Народу, интересовавшегося необыкновенным делом, собралось много. Судьей был молодой человек, недавно окончивший университет. Он меня знал как худож-

ника и даже как-то пытался купить у меня натюрморт («Яблоки и груши»).

Осмеркин пришел во всем своем блеске и, важно сидя в последнем ряду, снисходительно поглядывал на окружавших его любопытных обывателей. С обвинительной речью выступил околоточный надзиратель. Тщательно выбритый, в парадной форме и подтянутый, он торжественно сказал:

— Полиция получила сведения, что в художественной мастерской собираются подозрительные молодые люди, читают запрещенные книги, спорят и пьют водку, а для отвода глаз наставили на столах много арбузов, дынь и помидор и якобы рисуют их.

Судья заулыбался. Потом мне, как одному из обвиняемых, было предоставлено слово. Я объяснил судье, в чем заключалась наша работа, сказал, что обвинение носит юмористический характер, и дело следует прекратить.

— Добавить, — спросил судья околоточного, — вы ничего не имеете?

— Имею, — степенно сказал представитель обвинения. — Господин судья, обратите внимание, что в мастерской собирались русские и евреи.

— Ну и что же? — мягко спросил судья.

— Нехорошо, господин судья, — подозрительно и таинственно заключил околоточный.

Тут судья улыбнулся, а публика рассмеялась.

За отсутствием обвинительного материала, дело было прекращено. Все мы весело двинулись в мастерскую отпраздновать нашу победу. [...]

Москва, 1922 год. Часто по вечерам у Осмеркина собирались художники. Приходили Кончаловский, Лентулов, Малютин [1] и Куприн. Бывал и я. [...] Осмеркин любил ходить к Куприну и слушать, как тот играл на сколоченном им органе.

В это суровое и безжалостное время Осмеркин писал насыщенные неизбывным оптимизмом и верой в дружившее с ним счастье работы.[...]

Наспех позавтракав, я брался за плакаты, а Осмеркин с двумя сухими лепешками в кармане уходил на этюды или, как говорил великий Сезанн, «на мотивы» [2]. Работал Осмеркин на Цветном бульваре, где, он уверял, было много «сезанновских уголков».

Наступили ранние холода. Я поставил буржуйку. Дров не было. Пришлось топить старой мебелью и книгами. Не могу без грусти вспомнить, как Осмеркин и я выволакивали из пустующих комнат полуразвалившуюся мебель и ударами топора безжалостно ее разбивали. [...]

Жена Осмеркина мне рассказывала:

«Встречали мы Новый год у брата Кончаловского, известного профессора медицины. У него была богатая квартира. Мы приехали, когда вечер был уже в разгаре. Ярко горели люстры и канделябры. Дамы были в бальных туалетах ... Шура явился в своей любимой визитке, в пестрой музейной парче вместо кашне и в валенках ... Гости были шокированы и не знали, как к этому отнестись, но Шура так непринужденно и мило себя вел, что всем понравился».

Осмеркин восхищался живописью Сезанна и Ренуара и был очень рад, когда в его работах мы находили влияние этих мастеров, но мы всегда тут же добавляли:

«Ты, Шура, русский, и это чувствуется в твоей живописи».

Он улыбался счастливо и говорил:

— Я этим горжусь!

[1] Малютин, Иван Андреевич (1891—1932), живописец, график, карикатурист, театральный художник, сотрудничал в РОСТА с В. В. Маяковским.

[2] Вероятно, это место воспоминаний относится к 1920 г.

Глубокая любовь к Пушкину потянула его в село Михайловское. Здесь Осмеркин написал целую серию «пушкинских мест». Страстное увлечение всеми местами и уголками, где жил и творил Пушкин, заставляло Осмеркина кропотливо выписывать все пейзажи, воспетые великим поэтом. Таким образом, была написана серия «ультрареалистических» пейзажей, которую автор шутя подписывал «Осмеркин — Шишкин».

Кончаловский, взглянув на «пушкинские пейзажи», сказал: «много природы, мало искусства».

Дружба Осмеркина с Есениным в значительной степени объяснялась тем, что они одинаково смотрели на роль и значение художника в революции.

Осмеркин мне рассказывал, что как-то раз он встретил Есенина. Лицо у поэта было радостное, счастливое.

— Осмеркинчик, — воскликнул Есенин, — пойдем, я тебе прочту стихотворение «Песня о собаке». Вчера написал.

Схватив Осмеркина за рукав, он потащил его в ближайшую подворотню и начал читать.

— Ты у меня, — сказал Есенин, — первый слушатель «Песни о собаке».

— Как он читал! — воскликнул Осмеркин. — Если бы ты слышал!

Кончив читать, Есенин расплакался... Вместе с ним плакал и Осмеркин. [...]

После второго инсульта Осмеркину трудно было работать, но как только здоровье улучшалось, он хватался за кисть. Чувствовалось, что живопись поддерживает в нем жизнь и что он был одержим ею...

Третий инсульт случился в доме творчества (в Челюскинской). Это был очень сильный удар, который лишил его возможности работать на долгое время. Все мы опасались наступления тяжелой инвалидности. Но судьба, пожалев его, вернула ему часть прежних сил. Осмеркин снова взялся за кисть.

В это тяжелое творческое время он писал только радостные, насыщенные оптимизмом полотна. Ни одной хмурой пессимистической работы.

О четвертом инсульте мне рассказывала его жена Надя. Случилось это утром, когда он писал чудесный незабываемый и последний пейзаж.

Он умер с кистью в руке, как и хотел.

Много труда мне пришлось потратить, чтобы устроить гражданскую панихиду. Была сильная жара. Надо было торопиться. Пришлось гроб перевезти в производственный комбинат, на улицу Горького. Учениками наскоро были развешаны работы Осмеркина. Выступали только друзья его и ученики. Говорили душевно. Сильную, незабываемую речь произнес строитель университета архитектор и художник Руднев[3]. Похоронили мы Шуру на Ваганьковском кладбище, напротив могилы великого Сурикова и недалеко от могилы любимого им Есенина.

Вспоминаю, на похоронах были: Ахматова, Фаворский, Кончаловский, Руднев, Разумный, Девинов[4] и известная, пользовавшаяся у художников большой любовью, натурщица Осипович.

[3] Руднев, Лев Владимирович (1885—1956), архитектор, был профессором ВАХ.

[4] Нюренберг—Девинов, Давид Маркович (1896—1964), живописец, уроженец Елисаветграда.

Были также молодые друзья и ученики Осмеркина: М. и Е. Асламазян, Никич и другие.

В конце своей речи Руднев сказал:

— ...Такой тяжелобольной и писал жизнерадостные картины! Это свойственно только русским людям!.. Я глубоко верю, что он художник народный, и что его работы будут жить и радовать людей.

**Из воспоминаний о Маяковском**

[...] По вечерам часто собирались у Осмеркина. В его большую и светлую комнату приходили Кончаловский, Лентулов, Малютин. Маяковский появлялся редко. С его приходом вечеринки стремительно превращались в бурные диспуты.

Поэт торжественно усаживался в качалку и, ритмически покачиваясь, снисходительно спокойно начинал:

— Все натюрмортите и пейзажите ... валяйте, валяйте ...

Мы настораживались.

— Конечно, все это для фронта и для Донбасса. Вот обрадуете бойцов и шахтеров. Спасибо скажут. Утешили москвичи. Дай им бог здоровья...

Лицо Осмеркина делалось бурым.

— Вы хотите запретить живопись? — спрашивал он, еле сдерживая раздражение.

— Да, да, я ее запрещаю, товарищ Осмеркин.

— Вы бы всех загнали в РОСТА...

— И загоню!

— Тоскливо станет...

— Да, натюрмортистам и пейзажистам будет невесело.

Спор явно приближался к ссоре. Чтобы отвлечь внимание спорящих, жена Осмеркина приносила огромный покрытый копотью чайник с бледным морковным чаем и блюдо с тощими серыми лепешками. Пожевав лепешку, Маяковский морщился и ядовито бросал:

— Вкусно, как ваша станковая живопись. [...]

[...] Как-то в мастерской Осмеркина, где были его постоянные гости — Кончаловский, Лентулов, Малютин и я, — неожиданно вспыхнул очередной спор между Осмеркиным и пришедшим Маяковским. Осмеркин защищал поэзию Северянина.

— Плохой поэт! — воскликнул Маяковский. — Пошлый мещанин, поэт второго сорта третьего разряда...

— Завидуете, Владимир Владимирович! — вспыхнул Осмеркин. — Обидно вам, что звание короля поэзии не вы, а он получил.

Маяковский рассмеялся.

— Завидовать могу только Александру Сергеевичу...

— Ну, а как вы относитесь к таким поэтам... — и Осмеркин назвал группу наших советских поэтов.

Но Маяковский все бросал: «Второй сорт пятого разряда, третий сорт десятого разряда...».

Желая поддержать Осмеркина и поддеть Маяковского, я сказал:

— Владимир Владимирович, у вас все поэты второго, третьего и пятого сорта. Неужели у вас нет ни одного поэта, которого вы бы считали первосортным и перворазрядным? Поэта, которого вы любите и цените?

— Есть, — ответил Маяковский.

— Назовите, — сказал я.

Наступило молчание. Все мы насторожились и разглядывали Маяковского.

Метнув взгляд на Осмеркина, потом на меня и вскинув голову, Маяковский громко и уверенно сказал:

— Пастернак! [...]

## А. И. Бонч-Томашевская
## Моя переписка с А. А. Осмеркиным в 1915—1917 гг.

Написано специально для настоящего сборника. Письма А. А. Осмеркина к А. И. Бонч-Томашевской (А. И. Томашевской) публикуются в наст. изд., с. 68—74.

Я познакомилась с Александром Александровичем Осмеркиным в 1915 году. Он уже участвовал на выставке «Бубновый валет» и работал как театральный художник в театре миниатюр Арцыбушева, где и познакомился с моим мужем М. М. Бонч-Томашевским. Александр Александрович стал часто бывать у нас. Мы очень подружились — привлекала в нем абсолютная преданность искусству и особое обаяние светлого человека. Вскоре мы предложили ему переехать на житье к нам, мотивируя это тем, что наша квартира очень удобна как мастерская для художника: в ней четыре комнаты, и в каждой — огромные окна-витражи. В сентябре Александр Александрович переехал к нам. Его картины с выставки «Бубнового валета» повесили в кабинете мужа. Просторная, наполненная светом и воздухом квартира понравилась Александру Александровичу, и в нем сразу заговорил художник. Он принялся расписывать стены. Над дверью одной из комнат была написана корзина с красными розами, спадающими по обе стороны двери, в другой он сделал круговой фриз — белые лилии на фоне черного с золотом.

Как-то Александр Александрович обратил внимание на старинную шкатулку, доставшуюся мне от матери. Точно такая же была в домике няни Пушкина Арины Родионовны в Михайловском. Было решено писать «пушкинскую» шкатулку. К ней был куплен цветочный горшок бегоний с серо-красными листьями. Картина позднее экспонировалась на выставке «Мир искусства».

Наше мирное житье продолжалось недолго. Шла война, и в сентябре Александр Александрович получил повестку с предписанием немедленно явиться в город Орел. Он уехал, а через два дня мы получили от него отчаянное письмо. «Живем в палатках. Спать страшно холодно. Трудно достать даже соломы... Холод и голод».

Получив письмо, я сейчас же решила ехать к нему. Чтобы иметь разрешение на свидание с Александром Александровичем, надо было обратиться к ротному командиру князю Ухтомскому. Ухтомский оказался глубоким старцем. Он был изысканно любезен со мной. Осмеркин, сказал он, находится в данный момент на занятиях, но по окончании их он, конечно, отпустит его ко мне в гостиницу. Часам к трем Александр Александрович пришел, но вместе с ним явился и сиятельный князь. Это было весьма печально, но я понимала, что судьба Александра Александровича всецело зависела от него, и была с князем преувеличенно мила и приветлива.

Разговор с Осмеркиным вновь дал мне почувствовать, насколько сильно было в нем развито восприятие мира с эстетической точки зрения. Он говорил о туманно-серых красках, которыми бывает ранним утром окутан поселок («А в Москве я не вставал в 7 утра!»), о разнообразии типов солдат, съехавшихся сюда со всех концов матушки-России («Разве в нашем кругу увидишь такие лица!»), о новых, не дающих ему покоя, темах («не могу, чтоб одни только розы»). Александр Александрович оставался верен себе.

Вернувшись в Москву, через неделю я получила от князя письмо,

что документы Александра Александровича на поступление в военное училище посланы и приняты, и он считается кандидатом на поступление в Алексеевское военное училище. Однако в ожидании поступления в училище приходилось жить в казармах все в тех же невыносимых условиях. Изменить их помог прапорщик Изосимов. На собрании батальона он сказал, что Осмеркин — художник, и предложил использовать его в этом качестве. Александр Александрович был переведен из казарм на отдельную квартиру. Условия жизни его совершенно изменились.

В Алексеевское училище Осмеркин принят не был. Он поступил в юнкерское училище в городе Чугуеве. В 1917 году он его окончил и получил звание офицера, и вместе с тем, как он говорил, и «золотые погоны».

Такова внешняя канва событий, связанных с недолгим, но оказавшим сильное воздействие на формирование личности Александра Александровича временем пребывания на военной службе.

Годы службы, и без того нелегкие, совпали с тяжелейшим личным потрясением: у Александра Александровича умерла мать — человек, по духу глубоко ему близкий и бесконечно им любимый. После смерти матери Александр Александрович особенно остро почувствовал одиночество, и мое участие в его судьбе было ему особенно дорого. Может быть, именно поэтому дружеские отношения, которые сохранились у нас с Александром Александровичем на всю жизнь, в этот период были окрашены особенно теплым, почти родственным чувством.

Внутренняя, духовная сторона жизни Осмеркина отражена в письмах, предлагаемых вниманию читателей, поэтому я не считала нужным останавливаться на ней особо.

## В. П. Комарденков[1]
## Из воспоминаний

Отрывки из кн.: *Комарденков В.* Дни минувшие. М., 1972, с. 42, 43, 45, 46, 60, 62, 105—107.

[...] Кузнецкий мост был тем бурлящим котлом, в котором варилась праздная Москва в свой предобеденный час. В кафе «Сиу» величественной походкой прошествовал Константин Бальмонт, окруженный поклонницами. А в кафе «Трамбле», что было на углу Кузнецкого моста и Петровки, в эти часы часто восседал Игорь Северянин, в кольце кисейных барышень и холеных студентов в сюртуках на белой подкладке. [...] Стая лицеистов окружала Эльзу Крюгер — королеву танго. Прогуливались Вера Холодная, Иван Мозжухин и Иван Худолеев — герои кино.

[...] Художник А. Осмеркин (в черной визитке, рукава в краске) — с А. Вертинским. Это все были завсегдатаи Кузнецкого моста. Иногда внимание публики привлекали три человека необычайного вида, медленно двигавшиеся посреди толпы зевак. [...] Это были: Давид Давидович Бурлюк, художник и поэт, «отец русского футуризма», как он себя величал; Василий Васильевич Каменский — шумный и неистовый человек, совмещавший в одном лице авиатора, поэта и художника, и на голову выше всех Владимир Владимирович Маяковский — художник и поэт.

[...] А. Н. Вертинский, живший в Столешниковом переулке, в гостинице «Марсель», на спектакли в Петровский театр ходил в костюме Пьеро, с густо набеленным лицом; ждавшие у подъезда гостиницы поклонницы провожали его до театра, где он распевал «Затяните потуже вы на шейке горжеточку». [...]

[1] Комарденков, Василий Петрович (1897—1972), художник театра и кино, живописец.

[...] Февральская революция свершилась.

[...] Театральные программы в миниатюрах прежние. Только их делается все больше. Открылась «Десятая муза» в Камергерском переулке (проезд Художественного театра). Это театрик-кафе киноактеров... Клоуны С. Гарин и И. Радунский открыли на Тверской кафе «Бим-Бом», приют циркачей и эстрадников. А для рафинированной публики на Кузнецком мосту, на месте немецкого магазина «Сан-Гале», разгромленного в день объявления войны, московский булочник Филиппов открыл кафе «Питтореск». Кузнецкий мост изобиловал кафе, [...] и для привлечения публики надо было придумать бум. Намечалось устраивать концерты и спектакли. Предприимчивый Филиппов пригласил режиссера С. Вермеля, а в качестве художника для отделки «Питтореска» был приглашен Г. Б. Якулов, умеренно новаторствующий художник. [...] Темой росписи стен послужила «Незнакомка» А. Блока. А над стеклянным потолком-витражом работали В. Татлин, А. Осмеркин и ряд других художников. Стеклянный витраж был расписан просвечивающей краской, сюжета не было. Был ряд цветных плоскостей, вливающихся одна в другую и по цвету и по форме. [...]

После Октября помещение «Питтореска» перешло к работникам искусств и получило новое название «Красный Петух», но художник Г. Б. Якулов продолжал его доделывать. Помещение расширялось за счет смежных магазинов. [...]

[...] Интерьер его был довольно оригинально устроен. Потолок стеклянный, витраж ярко расписан по эскизам Г. Б. Якулова В. Е. Татлиным, А. А. Осмеркиным и другими художниками. Висели две огромные люстры из белой сверкающей жести, над созданием которых работал скульптор П. Бромирский. По бокам эстрады-сцены стояли две фанерные фигуры, изображающие негров, в настоящих цилиндрах, красных фраках и белых крахмальных манишках. Стены расписаны на темы блоковской «Незнакомки», очень красочно и условно. По залу расставлены столики и складные стулья. Не было только официантов. Посещали «Красный Петух» работники искусства всех направлений, возрастов и положений: молодежь консерватории и М. Ипполитов-Иванов, В. Брюсов и поэты-«ничевоки», ребята из Свободных государственных художественных мастерских и тут же Н. Касаткин, Б. Григорьев, П. Кончаловский, А. Лентулов, Д. Моор, Л. Попова, А. Веснин, А. Родченко, В. Степанова, М. Шагал, В. Кандинский, К. Малевич, А. Шевченко, Б. Королев, В. Татлин, А. Осмеркин, Д. Штеренберг, В. Полонский, В. Каменский, В. Шершеневич, актеры разных театров и студий. В зале было очень оживленно. Дым, поднявшись к потолку, смягчал пеструю роспись стен и витража. Собравшись кучками, о чем-то спорили люди в валенках, шинелях, солдатских ботинках с обмотками, в дубленых полушубках и в прочем, довольно потрепанном одеянии. На полу — обрывки бумаги от принесенного с собой кусочка хлеба: многие здесь ужинали. Пустые стаканы из-под простокваши и ни единой крошки хлеба на мраморных столиках, только блеск от жестяных люстр, когда был свет, или от свечей в бутылках. Так фантастично выглядел «Парнас» тех дней. [...]

В Москве появился петроградский делец от театра Б. С. Неволин и начал организовывать новое предприятие под звонким названием «Вольный театр». Неволин хотел быть всем: директором-хозяином, художественным руководителем и главным режиссером. Деньги у него, правда, появились — он дружил с видными нэпманами, поме-

А. А. Осмеркин. Около 1920

щение достать при его пронырливости ему тоже удалось, а вот насчет художественного руководства было трудней. Ведь он только назывался режиссером, а фактически всем ведал Д. Гутман, который оставил Петровский театр. [...]

Первой постановкой намечался «Овечий источник» Лопе де Вега. Гутман позвал меня в театр и познакомил с Неволиным. Тот предложил мне сделать эскизы, обещая хорошие условия. Я согласился. Только он просил никому не говорить, что я работаю для его театра, мотивируя тем, что он хочет сделать сюрприз театральной Москве и поэтому держит в секрете, чем намечает открыть театр.

На деле же Неволин заказал эскизы мне, И. Малютину и А. Осмеркину, всем обещая хорошо заплатить. Но просил нас молчать. Мы встретились, и мистификация выяснилась. Закрытый конкурс нас никак не устраивал. Решив наказать Неволина, мы прекратили делать эскизы и направились к нему втроем. Попав в безвыходное положение, он предложил нам заключить по договору на следующие постановки: «Овечий источник» должен был делать Малютин, поскольку ему первому было предложено. Мы согласились. Со мной был подписан договор на «Две сиротки» А. Деннери, Э. Кормона.

Постановка шла второй. С Осмеркиным — на «Нору» Г. Ибсена, она шла третьей. [..]

Неволин сам решил ставить «Нору». Декорации писал А. Осмеркин. Они были очень хороши, но спектакль в целом не имел успеха. [...]

## Ф. С. Богородский[1]
## Из воспоминаний художника

Отрывок из кн.: *Богородский Ф. С.* Воспоминания художника. М., 1959, с. 102.

[...] Однажды я забежал в кафе «Музыкальная табакерка», приютившееся в первом этаже старинного дома на углу Петровки и Кузнецкого моста. В кафе висели футуристические картины, а на маленькой эстраде, недалеко от буфета, выступали артисты. [...]

Сосед по столику сообщил мне, что он автор картин, висящих на стенах. Это был А. А. Осмеркин. Мы разговорились, и он пригласил меня пойти в театр, который был рядом, в Петровских линиях. Вскоре мы сидели в этом маленьком театрике, где шла пьеса Анатолия Каменского [2] «Леда». Самая разношерстная публика заполняла скамьи небольшого зала. Здесь были и рабочие, и красноармейцы, и какие-то девицы, грызущие семечки. Наконец открылся занавес. Футуристические декорации принадлежали моему новому знакомому. Режиссером спектакля был Н. М. Фореггер [3]. Я уже не помню начала этого довольно убогого зрелища, как вдруг на сцене среди обычно одетых мужчин появилась совершенно обнаженная женщина. Это была героиня пьесы Леда. В публике захихикали, кто-то крякнул, и я увидел, как эта рыжая актриса вся покраснела с головы до ног. Она так смущалась, что стояла, как манекен, боясь пошевелиться. Думаю, что эту «жрицу искусства» жалко было не только мне [...]

[1] Богородский, Федор Семенович (1895—1959), живописец.

[2] Каменский, Анатолий Павлович (1876—1941), писатель, драматург.

[3] Фореггер (Грейфентурн), Николай Михайлович (1892—1939), режиссер, балетмейстер, друг А. А. Осмеркина. В 1918 г. организовал театр «Четырех масок», в котором участвовали И. В. Ильинский и А. П. Кторов (см.: *Ильинский И. В.* Сам о себе. М., 1961, с. 68—69); А. А. Осмеркин сотрудничал с ним в опытах создания нового театра «Московский балаган». Портрет Фореггера работы А. А. Осмеркина был воспроизведен в журнале «Гостиница для путешествующих в прекрасном», 1922, № 1, под названием «Портрет» (сообщено Н. Г. Осмеркиной).

Сцены из спектакля «Леда» по пьесе А. Каменского. Художник А. А. Осмеркин. Москва, 1918

## С. В. Герасимов[1]

## Из выступления на вечере памяти А. А. Осмеркина в 1959 году

[...] А. А. Осмеркин оставил по себе хорошую память. Это был милый, живой человек. [...] У него не было разделения, что я делом занимаюсь, или я пишу, или я заседаю. Это был непрерывный художник, он все время работал. [...]

А. А. Осмеркин принадлежал к группе Кончаловского, Машкова, [...] и эти большие художники несколько отвлекали взоры от Александра Александровича, а оказывается, что это был очень самостоятельный художник, хотя вы и видите всю культуру их влияний, без которых никакой художник не может жить [...]

Я знал Александра Александровича с незапамятных времен. [...] Это был молодой, порывистый человек, все время находившийся в движении, он и умер молодым человеком. [...]

Всегда, когда я его встречал, он вызывал на моем лице улыбку, потому что всегда шел сам навстречу улыбаясь. Кем надо было быть, чтобы, встретив такого человека, самому не улыбнуться? При встрече он сейчас же начинал говорить об искусстве. Я в этом отношении человек другого замеса, могу и помолчать, и не все рассказать об искусстве. Он же всегда рассказывал, чем увлекается, что делает.

Я помню Александра Александровича на бывшей Мясницкой улице, в мастерской, где собирались художники. Художники были разные. Не думайте, что там было засилье футуристов, там бывали Архипов [2], Бенуа, Бруни [3], Щербиновский [4], бывал и я. [...]

Я вспоминаю первую годовщину Октябрьской революции. [...] Комитет или какая-то другая организация по проведению праздника (я имею в виду художественное оформление) работала в помещении бывшей конторы императорских театров на бывшей Дмитровке, теперь Пушкинской улице — сейчас здесь театральная библиотека [5]. Там было много народу, все суетились. Погода была сы-

Печатается по стенограмме вечера памяти А. А. Осмеркина, состоявшегося на выставке его работ (Москва, Кузнецкий мост, 11) 13 октября 1959 г. (Стенограмма в Архиве А. А. Осмеркина.) Публикуется впервые.

1 Герасимов, Сергей Васильевич (1885—1964), живописец и график, входил в группу «Искусство — жизнь» («Маковец»), в ОМХ; в 1931 г. вступил в АХР. Преподавал во Вхутемасе — Вхутеине, Московском государственном художественном институте.

2 Архипов, Абрам Ефимович (1862—1930), живописец, был членом Товарищества передвижных художественных выставок, «Союза русских художников». С 1922 г. был членом АХРР. Преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1894—1918) и Вхутемасе в Москве (1922—1924).

3 Бруни, Лев Александрович (1894—1948),

Жестянщик. Декоративное панно А. А. Осмеркина, выполненное к 1-й годовщине Октябрьской революции. Москва, здание театра Совета рабочих депутатов (здание б. театра Зимина). 1918

рая, и все были одеты. Среди художников был Александр Александрович, он очень волновался. Мы решали экспозицию, оформление панно, росписи. В первую годовщину Октябрьской революции его панно висело на площади возле Большого театра. Очень многие художники, которые впоследствии били себя в грудь и клялись в верности советской власти, стояли в то время в сторонке. Это была первая годовщина. Когда мы писали, прохожие говорили: «Ох, ребята, не болтаться бы вам сверху ногами». Так что Александр Александрович первый Октябрь был весь мобилизован и писал.

[...] В 1927 г. в этом помещении была выставка «10-летие Советской власти» [...] Александр Александрович за [свою] картину получил третью премию [6]. И если бы его тогда умело поддержали, он мог бы развиваться и по этой линии.

график, мастер монументальной живописи, преподавал во Вхутемасе — Вхутеине в Москве (1923—1930), был членом общества художников «Четыре искусства».

4 Щербиновский, Дмитрий Анфимович (1867—1926), художник. В 20-е годы преподавал во Вхутемасе в Москве. Ученик И. Е. Репина и П. П. Чистякова.

5 Гос. центральная театральная библиотека — Пушкинская ул., д. 8/1.

6 Не совсем точно. Ранги премий — 1-я, 2-я, 3-я и т. п.— не устанавливались. По скульптуре высшей была премия в 1000 р. (ее получила В. И. Мухина), были также премии в 500 и 300 р.; по графике — в 500 (ее получил Н. Н. Купреянов), 400 и 300 р. Жюри сочло, что «скульптура и графика на выставке оказались сильнее, чем живопись» (*Луначарский А.* Итоги выставки государственных заказов к десятилетию Октября. Решение жюри.— «Известия», 1928, 16 февраля, № 40), и по живописи была присуждена одна премия в 400 р.— С. В. Герасимову, и 9 премий по 300 р., одну из которых и получил А. А. Осмеркин. (См. также наст. изд., с. 167).

Столяр. Декоративное панно А. А. Осмеркина, выполненное к 1-й годовщине Октябрьской революции. Москва, здание театра Совета рабочих депутатов (здание б. театра Зимина). 1918

## Е. Т. Баркова
## Воспоминания об Осмеркине

Написаны специально для данного издания.

Мои воспоминания об Александре Александровиче Осмеркине начинаются с 1918 года. Познакомились мы у моих родственников, доктора Давыдова и его жены. В этом доме находили пристанище многие художники, поэты, актеры и вообще всякие бездомные люди. У доктора Александра Петровича против его квартиры, на той же площадке помещалась лечебница. Она существовала до восемнадцатого года, а потом пустовала, и там всегда жили его друзья, или лучше сказать — друзья его жены Лидии Владимировны, которую все называли Лидочкой, или «мамой-Лидой». Я тогда работала в учреждении, помещавшемся в «доме Фамусова». Там я заведовала подотделом топлива. Однажды, после своих праведных трудов, я зашла к Лидии Владимировне и встретила там двух друзей — Кон-

А. А. Осмеркин и Е. Т. Баркова. 1920-е гг.

стантина Аристарховича Большакова и Александра Александровича Осмеркина.

Александр Александрович был одет в американский серый костюм с галстуком бабочкой. Жил он тогда в Калашном переулке, в квартире, куда тоже являлось множество людей, что не мешало Александру Александровичу заниматься своим делом и до утра читать стихи с поэтами и поэтессами. Спал он на жестком деревянном диване, без подушки, укрывшись своим пальто, и ему было очень, как он говорил, удобно — зато был мольберт и краски — он работал в любой обстановке. «Мама Лида» предложила ему переехать в «лечебницу», и он согласился.

Мы жили с матерью в Козицком переулке. С Александром Александровичем мы встречались каждый день — ходили на диспуты, в Петровский театр, где он ставил «Леду» Анатолия Каменского и где выступал Вертинский. С Вертинским они дружили, тот называл его братом.

В начале февраля мы решили пожениться. Мама ни за что не соглашалась и не хотела об этом говорить. Я предложила Александру Александровичу просто убежать из дома, но Александр Александрович против этого возражал. Он хотел, чтобы все было торжественно и обязательно венчаться в церкви — не потому, что был очень религиозен, а потому, что это был для него серьезный шаг после богемной рассеянной жизни.

Наконец, после долгих уговоров, мама согласилась на наш брак. Александр Александрович потребовал, чтобы свадьба была устроена на его средства (тогда ему заплатили за картину). Решено было пригласить весь «Бубновый валет» во главе с В. В. Рождественским, который очень любил все делать, как он выражался, «нашей группой». Венчание было назначено на воскресенье, а в субботу мы должны были записаться у нотариуса, без этого нас не венчали. И вот началась гонка — где брать свидетелей? Заранее мы, конечно, ни о чем не подумали. Идя по улице к нотариусу, мы встретили художника Розенфельда[1] и потащили его за собой, вторым был Костя Большаков. Попали мы к самому концу дня, но все же нас записали, нотариус поздравил нас и для большей торжественности

[1] Розенфельд, Николай Борисович (1886—1937), живописец и график, преподавал во Вхутемасе, участвовал в выставках общества «4 искусства».

хотел зажечь электрическую лампочку, но она не действовала. На другой день, в воскресенье, нас благословила мама. В церковь мы шли пешком, так как она была совсем рядом, около театра Корша. Саша был необычайно серьезен и красив. К вечеру начал съезжаться «Бубновый валет» в полном составе. Александр Александрович был самым молодым, и все его любили и уважали. Было очень весело, говорили речи. Кончаловский пел испанские песни, пили вино. Потом начали спорить об искусстве, но зато не пели хором и не танцевали, чему я была очень рада. Мои родственники считали самым левым художником Жуковского, а после моего брака с «футуристом» вообще перестали меня принимать.

Александр Александрович был очень добр и мог отдать все что угодно, как однажды осенью отдал свое последнее пальто на бульваре какой-то промокшей уличной девице, но зато с красками было не так. Они у него всегда были в порядке, и дорожил он ими больше жизни.

У моей мамы вечно были гости, мы решили переехать все в ту же «лечебницу». Это было тяжелое время. Холод был собачий. Вода замерзала. В уборной стоял ледник. По утрам волосы у нас примерзали к подушке от дыхания. С едой было совсем плохо. Иногда нас прикармливала Лидочка, муж которой ездил на санитарном поезде и кое-что привозил.

Утром Александр Александрович вставал, надевал шубу, стонал, ругался, но все же непременно становился за мольберт и писал все, что было можно. Чаще всего это была стеклянная медицинская посуда — наследие лечебницы (мензурки, пробирки, глиняные чарки, из которых мы пили чай).

Александр Александрович совсем был не приспособлен к технике, я тоже, но все же я достала 23 аршина труб, пробила толстенные стены и поставила низенькую печку, назвав ее «таксой». Печка была без поддувала, так что все время приходилось дуть в нее до потери сознания. Случавшиеся гости тоже дули, и таким образом вскипал кофейник.

Никогда не забуду нашего частого гостя, скульптора Бромирского[2]. Он был удивительно чистый романтик, но в жизни был беспомощным. Ужасно голодая, мечтал о теплом одеяле. Любил вспоминать о Врубеле, с которым был очень дружен. В последний раз он пришел к нам совсем больной, жаловался, что не мог дойти и нанял извозчика. Заплатить было нечем, и он подарил извозчику чудесный дорогой венецианский флакон, за что извозчик его обругал. Бедный Петр Игнатьевич никак не мог понять, почему его царский подарок вызвал такую реакцию. После этого он слег в тифу и умер. Как жаль, что такой блестящий изящный художник не сохранил своих вещей. Все его вещи остались в глине и пропали. Если бы я тогда что-нибудь понимала, я постаралась бы сохранить что было можно.

Стояли сильные морозы. Топить было нечем. Возможную мебель уже всю сожгли. Когда ездили в гости, то на обратном пути старались по дороге раздобыть какие-нибудь дощечки и щепки. Ездили — громко сказано, транспорта не было. Обычно Александр Александрович вез меня ночью на саночках. Наконец, однажды, домком выдал нам бревна, которые нужно было самим тащить на 3-й этаж. Кое-как мы это осилили, но как рубить и пилить? Александр Александрович накануне попробовал работать топором, чуть не отрубив себе пальца. Тогда мы пригласили несколько человек и устроили соревнование, кто скорее разрубит. Машков, Кончаловский, Покаржевский пришли в азарт и стали демонстрировать свою силу. Дрова были быстро переколоты. Георгий Богданович Якулов воодушевлял всю компанию. Сам он бедняга был тяжело болен туберкулезом и соревноваться не мог.

[2] Бромирский, Петр Игнатьевич (1886—1920), скульптор, график; его работы экспонировались на выставках «Голубая роза» (1907), 2-я выставка картин «Маковец» («Искусство — жизнь») (1924) и др.

Голод давал себя чувствовать. Удивительно, как легко мы переносили его, а многие около нас мучились и готовы были как угодно унижаться, лишь бы поесть.

Приближалась весна, мы часто ходили к И. А. Малютину. Он жил тогда в Екатерининском парке с тремя братьями, из которых младший — Коля — готовил пищу. Его кушанье состояло невесть из чего, чаще всего из картошки с капустой (роскошь!) и называлось «снасть». Иван Андреевич был очаровательный человек. Он был декоратором, карикатуристом и живописцем.

Как-то Александр Александрович перепугал весь «Бубновый валет». Целую неделю он не появлялся дома, и мы уже не знали, где его искать. Наконец, мы с Кончаловским пошли к Малютину, и нам представилась такая картина. Иван Андреевич и Александр Александрович стояли в шубах, собираясь идти к нам домой, и оправдывались тем, что всю неделю ставили натюрморт и не могли прийти к какому-нибудь решению. Тут им здорово попало от меня, я обрушила на них град упреков, и Александр Александрович, как всегда, если он был виноват, только смущенно улыбался.

Была ранняя пасха, и Малютин торжественно пригласил нас на «настоящую» пасху из творога. Мы уже заранее предвкушали это блаженство. На столе стояла большая творожная пасха, с великолепным розаном, но удовольствие не совсем было полным, так как для крепости туда подбавили казеина.

Приближался май, и художники приглашались для украшения города. Александр Александрович с жаром взялся за работу, дни и ночи он работал с большим напряжением.

Маяковский часто заходил к нам. Но каждое его посещение превращалось в дискуссию — битву. Александр Александрович не мог выносить его отрицания «всего и вся». Споры о живописи и поэзии— до хрипоты. Крик на всю Страстную, куда выходили открытые окна. В то время в «лечебнице» поселился художник Амшей Маркович Нюренберг — земляк Александра Александровича и частый свидетель этих сражений. Надо сказать, что Александр Александрович, будучи так называемым «левым», никогда не позволял себе поносить старых мастеров и относился к ним с глубоким уважением, а что касается Пушкина, то он боготворил его и прекрасно читал. Маяковский бывал у нас месяца два, а потом только встречался с Александром Александровичем на диспутах и в доме Герцена, и каждый раз у них происходили стычки.

В восемнадцатом году Кончаловский пригласил Александра Александровича к себе ассистентом в Свободные государственные художественные мастерские. В мастерских было холодно. Кто где мог, доставали дрова. Машков заставлял своих учеников делать гимнастику с гантелями и добывать дрова. Он говорил, что всеми трудностями надо отучать учеников от живописи, и если все равно человек не уйдет, то из него выйдет художник. Натурщицы разбежались, и только одна Осипович [3] мужественно позировала обнаженной. Она была очень предана художникам и своей работе.

[3] Осипович, Станислава Лаврентьевна (р. 1892 г.).

В 1920 году Кончаловского и Осмеркина мобилизовали в военную школу маскировки в Кунцеве. В этой школе они должны были преподавать камуфляж. Александр Александрович хлопотал у Луначарского, чтобы его отпустили, и наконец получил вызов. Во время этой службы нам давали красноармейский паек, что и спасло нас от голода. Но Александр Александрович не мог не писать, и часто вместо лекций мы отправлялись на этюды, причем я стояла на страже и сигналила о приближении коменданта, и мы ныряли в овраг. По ночам Александр Александрович и Петр Петрович делали налеты на огород с капустой. Это их страшно забавляло. После этих походов мне приходилось зашивать брюки, разодранные о колючую

А. А. Осмеркин и И. А. Малютин. 1-я половина 1920-х гг.

проволоку. Вспоминаю слова Ольги Васильевны Кончаловской о том, что художники на всю жизнь остаются детьми.

Очень оживленно проходили вернисажи. Летом все много писали и осенью ходили друг к другу смотреть, кто что наработал. Кончаловский обычно побивал всех. Он писал очень быстро, так что острили, что пока жарят рыбу, Петр Петрович уже успевает ее написать. У нас по-прежнему ничего не было: сковородка, кастрюля, а чай пили из глиняных фужеров. При любых обстоятельствах Александр Александрович с утра писал, а вечером собирались друзья, рисовали и спорили об искусстве. Государство стало покупать картины для провинциальных музеев. Платили очень неаккуратно. Часто, когда рассчитывали получить, Александр Александрович приходил без гроша, уверяя меня, что заплатят в следующий вторник, а потом в пятницу и т. д. У нас даже создалась поговорка, если нужно что-то купить: «подожди до пятницы».

У нас не было ничего, я ходила в шубе отца Александра Александровича, а он в валенках и визитке. Он умел носить любой костюм и, несмотря на нищету, всегда казался элегантным. В это время нам выдали академический паек: сливочное масло, муку, сахар, папиросы, консервы и пр. Мы стали крезами, но кругом друзья продолжали голодать. Александр Александрович нарисовал блюдо с варениками, сопроводив его надписью «Сегодня вареники», и повесил на подъезде. В результате 2-х месячный паек разошелся в неделю. Так дружно и весело мы жили, все были почти в одном положении.

В конце 1921 года Александр Александрович переехал на Мяс-

ницкую ул., 21, где в это время во дворе находилось общежитие студентов Вхутемаса и несколько мастерских художников: Фалька, Митурича [4], Бабичева [5], Королева [6], Баранова-Россинэ [7]. Нам дали две большие комнаты. Жили мы вместе в квартире с В. А. Фаворским и К. Н. Истоминым [8]. Александр Александрович с ними близко не сходился, а Истомина называл «Сальери» — наверное, потому, что тот хотел живопись «разъять как труп».

В смысле материальном жизнь еще не наладилась. Художники тяжело переходили в НЭП. Заказов почти не было. Во Вхутемасе платили мизерную зарплату и не всегда аккуратно. И мы, и студенты голодали. Несмотря на это Александр Александрович писал все свое незанятое время, а его было не так много. Мастерские отнимали много сил. У нас появился в доме «меценат» — художник Новожилов. Он учился у Александра Александровича и часто помогал нам материально. Он был раньше ювелиром у Фаберже (известный магазин в Москве). Новожилов обожал живопись. Он любил писать пейзажи и цветы, тяги к тематике у него не было. Чтобы придать своим цветам тематическую окраску, он назвал свой букет «Букет крестьянина на стуле» [9].

В это время Александр Александрович предложил Фальку писать совместно мой портрет в розовом [10]. Целый месяц я каждый день позировала по три часа. Александр Александрович увлекался и не замечал времени, а мы с Фальком впадали в дурноту от недоедания. Прошло 30 сеансов. Александр Александрович закончил работу, Фальк же уверял, что портрет только начат. Наконец, я изнемогла и стала прятаться от Фалька. Фальк продолжал приходить, но я тут заболела. Александр Александрович смеялся, уверяя, что Фальк «джетаторе», у итальянцев — человек, приносящий несчастье. Помню, как жена Лентулова, Мария Петровна, сказала мне, что они сняли дачу вместе с Робертом Рафаиловичем. Я на это выразила опасенье, все ли будет благополучно, но она возразила, что уже все устроено и завтра они выезжают, и, представьте, едут они со всеми вещами, а дача горит! Джетаторе!

Александр Александрович уехал на лето писать и подкормиться к отцу в Елисаветград, а я осталась дома. Мы объединились с Фаворским и Истоминым. Истомин доставал продукты — продавал всякие свои вещи; я готовила, хотя это громко сказано, готовить было почти не из чего. Больше ели черный хлеб, и то не вдоволь. Фаворский исполнял роль кухонного мужика — мыл посуду и выносил мусор. К своим обязанностям он относился очень небрежно, за что получал нагоняй от Истомина. Ему бы только был хлеб. Мне очень нравилась манера Фаворского есть хлеб. Он по-крестьянски ломал его и с уважением, аккуратно подбирал все крошки. Он был всегда безмятежно спокоен.

По вечерам Фаворский резал свои доски, а я сидела у конца стола и читала. Эту идиллию нарушали крысы (их было много), они лезли на стол, и Фаворский методично стрелял в них из игрушечного лука. Крысы с визгом скрывались, но недолго спустя появлялись снова.

Александр Александрович вернулся от отца и привез массу роскошных гостинцев, между которыми была домашняя колбаса, уж совсем невероятная роскошь!

Осенью я лечилась в санатории и привезла с собой девушку-сироту. Александр Александрович написал ее портрет в черной кофточке, с белым бантом в волосах. Теперь эта работа висит в Русском музее [11].

Александр Александрович часто приводил людей, которые жили у нас какое-то время. Так, однажды он привел венгерца-журналиста Кэминга, долговязого юношу, которому негде было приткнуться. Русский язык он знал неважно, но это не мешало ему приходить

[4] Митурич, Петр Васильевич (1887—1956), график, живописец.

[5] Бабичев, Алексей Васильевич (1887—1963), скульптор, живописец, график, теоретик искусства; был профессором Вхутемаса — Вхутеина, видным деятелем Инхука.

[6] Королев, Борис Данилович (1884—1963), скульптор.

[7] Баранов -Россинэ, Владимир Давыдович (1888—1942), художник, преподавал во Вхутемасе.

[8] Истомин, Константин Николаевич (1887—1942), живописец, график, был профессором Вхутемаса, деканом Основного отделения Вхутемаса (1923—1925).

[9] Работа В. М. Новожилова под таким названием экспонировалась на выставке «Крыло», М., 1927 (№ 47 по каталогу).

[10] А. А. Осмеркин. «Портрет Е. Т. Барковой» («Жена в розовом»), 1921, ныне в ГРМ.

[11] А. А. Осмеркин. «Портрет девушки» («Женщина и кружево»), 1921, ныне в ГРМ.

В. В. Михайлов. А. А. Осмеркин. Б., гр. кар. 1920-е гг.

в восторг от бесед с Александром Александровичем. Александр Александрович легко уживался с разными людьми. Он всегда был очень деликатен и никогда не проявлял своей «хозяйской» власти над гостем. У нас появился студент Б. Борисов [12] из Мурома. Мы его обласкали и «усыновили». Он всюду ходил за Александром Александровичем, а меня называл «маман». К себе он уходил только ночевать. Чтобы помочь нам, он взял заказ на вывеску у какого-то табачного торговца. Вывеску мы сделали, но из-за плохого качества растворителя бронза позеленела. Что было делать? Заказчик не хотел платить. Тогда Борисов объяснил ему, что «лак Мордан тинктуру не победил, а со временем обязательно победит», и купец нам заплатил.

[12] Борисов, Борис Иванович (1902—1968), живописец, учился во Вхутемасе (1920—1926) у А. А. Осмеркина и А. В. Шевченко; входил в общества художников «Бытие», «Крыло», ОМХ. Экспонировал работы на выставке Общества художников «Московские живописцы».

Часто по вечерам собирались художники — Шевченко [13], Королев и другие, но с ними у Александра Александровича не было такой близости, как с «валетами», не было и таких жарких споров об искусстве, хотя Александр Александрович всегда был радушен и благожелателен.

В сентябре пришел к нам поэт Хлебников с мешком рукописей. Он изредка подавал реплики и был рассеян, смотрел внутрь себя. Говорить с ним было очень трудно: вы задавали вопрос — никакого ответа, иногда ответ произносился через полчаса, когда вы уже забыли вопрос. Хлебников принес с собой рукопись своего единственного романа и читал его трое суток. Сначала он читал в мастерской, потом перешли в спальню, Александр Александрович лег на кровать, и все трое суток продолжалось чтение. Временами Александр Александрович засыпал, и Хлебников тоже спал.

В 1922 году нас переселили в корпус, выходивший на Мясницкую улицу, в кв. 99. Говорят, в этом корпусе когда-то собирались масоны. Мы получили полукруглую мастерскую и отдельный коридорчик, где еще была маленькая комнатка, называвшаяся «каюта на старом бриге». На дверь в коридорчике повесили колокол с колокольни, подаренный нам А. В. Куприным. Двери ни наши, ни входные никогда не запирались. Из обстановки нам достались только стулья с прямыми высокими спинками. Посредине стоял помост для натуры, большой щит, диван, табуретки и мольберт. При выходе из нашего коридорчика шел длинный коридор, и в нем несколько комнат — там жили художники Лев Александрович Бруни и Киселев [14] архитектор Смоленский с женой и скрипач Симский.

На лето мы уехали на отдых к отцу Александра Александровича на Украину и оттуда вывезли в Москву няню и домоправительницу Александра Александровича Евдокию Ульяновну. Это была очень самобытная личность. Без нее как-то невозможно представить мастерскую. Жила она в углу мастерской, за щитом и часто подавала оттуда реплики. Сашу она обожала, что не мешало им часто ссориться. Евдокия Ульяновна или, как он ее называл, Явдоха была необычайно чистоплотна. Все время она мыла, вытирала и часто перекладывала живописные принадлежности. Когда Александр Александрович не находил своей кисти или мастихина на месте, он вспыхивал и шумел на Явдоху, но обычно, как только вещь находилась, Александр Александрович виновато улыбался и говорил: «Ну, за что Вы на меня сердитесь?». Как будто кричал не он. Бывало, что они мирились не сразу. С утра Александр Александрович стоял за мольбертом и писал. Явдоха проходила сзади и говорила: «А ты это, знаешь, не плохо написав, щоб ты знав!», и на этом ссора кончалась. Что касается хозяйства, то я им теперь совсем не занималась. Обычно, когда приходили гости, любимый Явдохин рефрен был: «А хиба ж Катя хозяйка?».

Александр Александрович возвращался из мастерских очень усталый. По вечерам приходила натурщица или натурщик по прозвищу «аналогичный». Прозвали его так потому, что он утверждал, что у него «аналогичная шея». Был он пьяница и с утра переживал все тягости похмелья. Рисовали часов до 10, а потом начинались споры об искусстве. Александр Александрович очень любил, когда ученики с ним не соглашались, а отстаивали свою точку зрения.

Явдоха с некоторым презрением относилась к плохо одетым взъерошенным студентам и ворчала из-за своей ширмы: «Надоели мне цей Сезан, цей Мане, ции халамидники!».

В этом году у нас часто собирались писатели и актеры Художественного театра. Приходили после спектакля и сидели до рассвета. Меня всегда удивляло, как это они являются к 11 часам на репетицию после такой ночи. Ведь со Станиславским не пошутишь.
Из Ленинграда приезжал Павел Елисеевич Щеголев [15], и тогда

[13] Шевченко, Александр Васильевич (1883—1948), живописец, график, преподавал во Вхутемасе — Вхутеине до 1929 г.

[14] Киселев, Виктор Петрович (р. 1895 г.), художник.

[15] Щёголев, Павел Елисеевич (1877—1931), историк, литературовед, пушкинист.

шли разговоры о Пушкине. Из пушкинистов бывали у нас также М. А. Цявловский и его будущая жена Т. Г. Зенгер. Пили вино, рассказывали всякие забавные истории. Я никогда не видела Александра Александровича сильно пьяным, он делал это не для опьянения, а для легкости разговора. «Водка и богема от бедности»,— говорил он.

Мой дядя С. В. Рахманинов [16] прислал мне отрез на пальто. Александр Александрович достал деньги на подкладку, и мы отправились на Трубный рынок, где продавалось что угодно, начиная от рыбок и птиц и кончая собаками. К несчастью Александру Александровичу очень понравился щеночек, по утверждению продавца— сен-бернар. Вместо подкладки мы купили его. Из сен-бернара выросла чистокровная дворняга, и пришлось отдать ее друзьям на дачу. Кличку ей нарекли просто «Бернар».

[16] Композитор С. В. Рахманинов.

У нас бывало огромное количество гостей. Как-то я подсчитала за месяц — на каждый день приходилось 22 человека. Несмотря на нервность и вспыльчивость, Александр Александрович был необычайно чуток и деликатен по отношению к окружающим, никому не навязывал свою волю. Был очень доверчив, но необыкновенно чувствовал всякую подделку, как в искусстве, так и в людях, всякую непорядочность, хотя был очень снисходителен к порокам. Бюрократы и интриганы выводили его из себя, и он говорил им в глаза все, что о них думал, невзирая на чины и положение. Он любил, по его словам, больше людей счастливых и радостных, чем несчастных и ноющих, любил больше людей открытых, чем затаенных.

В 1924 году ему очень хотелось поехать писать в какую-нибудь солнечную страну, появилось желание писать яркие вещи. В 1923 году он получил приглашение из Чехословакии. Предложение было очень заманчивым. Прекрасная оплата, ежегодные командировки в Париж. Все это согласовывалось с нашим наркоматом — это была не эмиграция. Но Александр Александрович не поехал: может быть, ему не хотелось бросать свою мастерскую.

Преподавание часто очень мешало ему писать. Если он выходил из дому — рабочий день пропадал.

Летом 1924 года мы уехали в деревню Старо-Николаево, по Белорусской дороге. Взяли с собой натурщицу (написана у него с собачкой) [17]. Работал он с 4-х часов утра, приходил поесть и снова за работу до сумерек. Там не было гостей, и никто не мешал. Окна в нашей избе закрывались холстами, чаще всего с обнаженной натурой, что заставляло баб на улице краснеть и отворачиваться, как они говорили, от «бюстров».

[17] «Спящая женщина и собака». Собств. Т. А. Осмеркиной.

Зимой и осенью устраивались выставки разных объединений. Были и импровизированные концерты. В то время Кручинин начал устраивать цыганские концерты на эстраде, чтобы доказать, что цыганское пение интересно не только в ресторанах. Александр Александрович любил на них ходить. Перед концертом, помню, однажды, Кручинин импровизировал на тему — табор остановился в поле — заходит солнце — цыгане поют под аккомпанемент гитары — кругом тишина — скоро табор снялся — снова в путь. Коровин [18] вздохнул и добавил шепотом: «И покрали лошадей!». Трудно было удержаться от смеха.

[18] Коровин, Константин Алексеевич (1861—1939), живописец, художник театра. С 1923 г. жил за границей; описываемый эпизод, стало быть, относится к более раннему времени.

Содружество «Бубнового валета» продолжалось. Собирались то у Кончаловских, то у Лентуловых. Было всегда очень весело и интересно. Часто посещал нас Г. Б. Якулов. Он, бедняга, уже тогда неизлечимо болел туберкулезом и вскоре умер, и завещал нам целую неделю поминать его, причем не грустить, а весело и легко, каким он был сам. Мы свято исполнили его завет. Он не был «бубновым валетом», но все считали его своим. Он называл себя «художником-дирижером», работал шутя.

Вскоре ректором Вхутемаса назначили В. А. Фаворского [19], а учебной частью заведовал К. Н. Истомин. У Александра Александровича происходили сражения с Фаворским, потому что всякое начальство со временем становится бюрократичным.

Мы продолжали жить в кв. 99. В 1925 году, перед отъездом в Ленинград, к нам пришел Есенин. Последнее время он приходил с Сахаровым [20] и поэтом Савкиным [21]. Вид у него был измученный. Он пил, и потом бил стекла — ему там что-то казалось.

Как-то все менялось. Жизнь материально у многих налаживалась, но художники менялись тоже.

[19] В. А. Фаворский был назначен ректором Вхутемаса в марте 1923 г. и занимал эту должность до 1926 г.

[20] Сахаров, Александр Михайлович, издатель.

[21] Савкин, Н., поэт, писатель, был главным редактором журнала имажинистов «Гостиница для путешествующих в прекрасном» (№ 1 и 2, 1922 г.).

## П. Н. Крылов[1]
## Знакомство с Осмеркиным. Первый натюрморт

Этот текст представляет собой фрагмент воспоминаний П. Н. Крылова, опубликованных в кн.: *Кукрыниксы.* Втроем. М., 1975. Для данного издания автором дополнен.

[1] Крылов, Порфирий Никитич (р. 1902 г.), живописец, график, член группы «Кукрыниксы».

В двадцатом году я решил поехать в Москву, чтобы выяснить, нельзя ли мне поступить во Вхутемас. От Г. М. Шегаля я получил отеческие наставления, а от П. Д. Покаржевского — письмо к А. А. Осмеркину, преподававшему во Вхутемасе, и конверт, в который были вложены фотографии с работ учащихся Тульской студии Пролеткульт. Этот пакет я должен был доставить в Охобр (Отдел художественного образования), помещавшийся на Новинском бульваре.

Выехал я в Москву в теплушке Патронного завода и доехал по тем временам довольно быстро — за двое суток. Остановился я на Сретенке, в большом сером доме против кино «Уран», в квартире, где жили агенты-снабженцы нашего завода. Один из них и проводил меня на Мясницкую (ныне ул. Кирова), 21, где во дворе, в многоэтажном кирпичном доме жил А. А. Осмеркин.

Поднялся я на нужный этаж, постучал в дверь. Она открылась, и предо мной предстал человек со светлой прядью волос, падающих на лоб; глаза светлые, с большими верхними веками; на худом, вытянутом лице криво приспособлен выразительный нос. Все это было одето в черную визитку, на ногах — валенки.

— Мне,— сказал я, — надо видеть Александра Александровича Осмеркина.

Брови у человека полезли вверх, на лице выразилось полное недоумение. Я объяснил, что приехал из Тулы и привез письмо от Петра Дмитриевича Покаржевского. И тогда человек закричал:

— Катя! Мальчик приехал из Тулы и привез письмо от Пети Покаржевского!

И, обращаясь ко мне, сказал:

— Послюшьте, что же вы стоите? Входите.

Я вошел в коридор. Из второй двери справа показалась Екатерина Тимофеевна, жена Осмеркина. Она ласково поздоровалась со мной. Комната, куда я вошел, была довольно большая, но вся так заставлена и загромождена подрамниками, мольбертами, какими-то ящиками, большими бутылками, что повернуться было негде. Направо у окна стоял стол, на котором в каком-то невероятном беспорядке валялись гвозди, щипцы для натяжки холста, лежали кисти, стояли бутылки и пузырьки, причем все это было покрыто слоем пыли. Посреди комнаты стоял круглый столик, на нем свеча в бутылке, белый кувшин, который я видел в Туле в натюрморте А. А. Осмеркина, привезенном П. Д. Покаржевским в музей «Живописной культуры» [2]. За столиком стоял маленький полукруглый диванчик, обитый розовой расползавшейся материей.

На стене без рам висели два весенних пейзажа. Заметив, что я внимательно рассматриваю их, Александр Александрович сказал,

[2] «Натюрморт с палитрой», 1920. Ныне в Тульском областном художественном музее.

что он писал их на Цветном бульваре с Ваней Малютиным (о котором я тогда еще ничего не слышал) и что они потом до поздней ночи слушали соловьев, так что он (то есть Осмеркин) даже простудился.

Я дал Александру Александровичу письмо от Покаржевского. Вскрыв конверт, он вполголоса стал читать письмо, а Екатерина Тимофеевна слушала и улыбалась. Мне показалось, что она чем-то похожа на Осмеркина, но только она острее и красивее.

— Ну, голубчик,— обратился ко мне Александр Александрович,— показывайте свои акварели.

Я развернул принесенную с собой папку, и Осмеркин стал раскладывать акварели на полу около стола, где не было солнца. Екатерина Тимофеевна ушла в соседнюю комнату, а Александр Александрович внимательно все просмотрел, кое-что похвалил, и затем, открыв дверь в коридор, закричал:

— Костя! Костя!

В комнату вошел в сером свитере коренастый человек, с бритой головой, смуглый. За ним — еще один человек — с довольно длинными волосами, солидной бородой, в синей рубашке навыпуск, подпоясанной узеньким ремешком.

— Вот,— пригласил Осмеркин вошедших в комнату гостей,— посмотрите акварели этого мальчика. Пишет прямо как француз.

Бритый очень густым голосом прогудел:

— Писать будет.

А человек с бородой склонил голову, как будто раздумывая, и проговорил себе в бороду:

— Ничего, хорошо.

Осмеркин сообщил им, что я собираюсь в будущем году поступить во Вхутемас, на что бритая голова сказала, чтобы я обязательно привез и эти работы (то есть то, что сейчас им показывал), так как экзаменов не будет, а по этим работам меня примут в институт.

Вернувшись в Тулу, я подробно рассказал П. Д. Покаржевскому о визите к Осмеркину. Рассказал и о двух незнакомцах, которые приходили в комнату к Осмеркину и вместе с ним знакомились с моими акварелями. При этом я подробно описал их внешность, по которой Петр Дмитриевич сразу же определил, что в комнате Осмеркина с моими работами знакомились известные художники Константин Николаевич Истомин и Владимир Андреевич Фаворский.

В 1921 году по конкурсу я был принят во Вхутемас и попал сразу на II курс, в мастерскую А. А. Осмеркина — на дисциплину, звучавшую очень серьезно: «Выявление цветом формы в пространстве». Хорошо помню, как я впервые переступил порог мастерской Осмеркина. Дело было на Рождественке (теперь ул. Жданова) в бывшем здании Строгановки. Все стекла окон были вымазаны разными цветами масляной краски. Студенты, купив краски, пробовали на стеклах, тонко ли они стерты. Мольберты, радиусами расходившиеся от подиума, тоже были все в сталактитах и наростах сухой и свежей масляной краски. Ретивые живописцы, чистя палитры, снимали мастихином фузу и из-за отсутствия бумаги и тряпок тут же размазывали это по мольбертам. Александр Александрович с этим боролся, но справедливости ради надо сказать, что он всегда терпел поражение. Ему неоднократно приходилось просить разбавителя или скипидара для того, чтобы смыть свежепосаженную краску на пальто или брюках.

Очень ясно представляю себе первый натюрморт, который Александр Александрович ставил нам для живописи. Старостой у нас был студент Борис Борисов. Такой квадратный и несколько флегматичный парень. Осмеркин попросил его достать какой-нибудь

реквизит для постановки. Борисов постоял, подумал, а потом сказал: «Ляксан Ляксаныч, там одна пыль и осколки остались».

— Ну, голубчик, давайте сюда пыль.

Борисов выгреб из большого пустого шкафа с нижней полки какой-то несусветный хлам. Мы все окружили Осмеркина, и он сразу приступил и начал священнодействовать. Мгновенно выудил из поданной кучи бывшую белую салфеточку, опустил один край со стола и придал складкам живую форму. Поставил на стол треснувшую фаянсовую тарелку с синей каймой по краю. На салфетку он положил две груши — муляжи, а на тарелке расположил оставшиеся фрукты из того же материала. Постоял, порылся в куче и попробовал прикинуть железный проржавевший кувшин. Отошел, на лице было выражение сильной зубной боли. Полез опять в кучу, взял черную бутылку с белой этикеткой и красным колпаком и заменил ею кувшин. Бутылку он поставил сзади тарелки, а на фон нашлась бумага цвета польвероneза. Сразу Александр Александрович засиял (видимо, ему понравилась постановка) и предложил нам приступить к живописи.

Писали мы этот натюрморт с большим удовольствием, и вдруг у меня через несколько дней работы «заклинилось», и я не знал, как мне двигаться дальше. Александр Александрович предложил мне пойти с ним в Щукинский музей, и там на работах французских мастеров он «открыл мне глаза» и объяснил, как нужно работать дальше.

Об Александре Александровиче Осмеркине можно было бы без конца рассказывать и писать, потому что он был настоящим художником, чудесным человеком и прекрасным педагогом. Живопись для Осмеркина была смыслом всей его жизни.

Для меня Александр Александрович всегда был старшим товарищем и любимым другом. Никто не мог с ним сравниться в любви к живописи и к поэзии А. С. Пушкина. Он разгорался и благоговел перед хорошей картиной. Мог без конца читать по памяти произведения Пушкина. После встречи и разговоров с Александром Александровичем всегда хотелось работать еще лучше, еще больше.

Шла война. Я как-то вечером зашел к Александру Александровичу. Он чувствовал себя неважно. Мы поговорили о всякой всячине и потом перешли на живопись. Вдруг он остановил разговор, вышел в коридор и тут же вернулся с холстом в руках. Он сказал, что хотел бы подарить мне на память свою работу. Взял из ящика кисть и масляной краской написал на обороте холста, в верхнем левом углу:

1924 г.
а ниже:

о вхутемасских счастливых днях и
воспоминаниях,
дорогому П. Н. Крылову
от Осмеркина
2/7 1942 г.

Это была «Натурщица перед зеркалом». Не знаю, можно ли представить, какое счастье я испытал тогда!

Работа эта находится теперь в моем собрании, и я всегда вспоминаю дорогого Александра Александровича как одну из светлых страниц моей жизни.

Предоставлено автором специально для данного издания.

## Г. О. Рублев[1]

# Из тетради для записи. Александр Александрович Осмеркин — каким он сохранился в моей памяти

Осенью двадцать второго года я приехал в Москву и по путевке Губпрофсовета строительных рабочих поступил во Вхутемас. Всех, выдержавших вступительный экзамен по конкурсу, направили на испытательно-подготовительное отделение Вхутемаса и распределили по мастерским живописи — их было несколько. Я вместе с Г. Нисским [2] и А. Ржезниковым [3] попал к Е. О. Машкевичу [4] и И. Ф. Завьялову [5]. Несмотря на холод в плохо отапливаемых мастерских на Мясницкой, где крысы поедали по ночам все съедобное на наших натюрмортах, в пальто и шапках мы с энтузиазмом проработали весь учебный год, и весной на выставке наших живописных этюдов и рисунков специальная комиссия решала нашу судьбу — по результатам работ направляла каждого на различные факультеты, невзирая на желание большинства поступающих обучаться только живописи. Мне повезло, меня направили, как я и мечтал, на живописный факультет. Из разговоров с ребятами я уже слышал таинственные для меня имена художников, ведущих живопись на Рождественке, 11: Машков, Фальк, Архипов, Кардовский на старших курсах, Герман Федоров и Осмеркин — на первых. И почему-то большинство из них говорило: «Осмеркин... у Осмеркина... с Осмеркиным...»,— и я решил пойти учиться к нему. В мастерской Осмеркина второкурсники как уже бывалые «порычали» на меня, зачем я пришел, что меня никак не смутило: я сказал, что пришел учиться живописи к Александру Александровичу, и наше «знакомство» состоялось. Вскоре в мастерскую пришел А. А. Осмеркин. Изящный, деликатный, с особой манерой держать голову, разговаривать, всегда опрятный, со свободно завязанным галстуком и густой шевелюрой, зачесанной в «художественном беспорядке», с перстнем на указательном пальце правой руки. В обращении со своими товарищами он чувствовал себя независимо и с какой-то юношеской манерой оттенял эту независимость, что придавало еще больше привлекательности его натуре. Словом, он не походил ни на кого из других педагогов. Он очень радушно, как с хорошими давними знакомыми, встретился с нами — новичками и тут же стал рассказывать с восторгом о талантливой игре артистки, игравшей главную роль в «Театре Клары Газуль», Осмеркин пообещал достать нам билеты на этот спектакль, что вскоре и сделал. В разговоре о живописи он чаще всего говорил о французах: о Шардене и Курбе, о Коро, Сезанне, Ренуаре и Дерене. Александр Александрович ставил нам с большим вкусом натюрморты и натуру, которую мы писали с самозабвенной увлеченностью. Учил нас Александр Александрович видеть не отдельные предметы и их собственный цвет и форму, а видеть и изображать цветовые отношения и взаимосвязь предметов друг с другом. Особенно он обращал наше внимание на гармоничное соотношение тонов — теплых и холодных, образующих форму, пространство и общую среду композиции, и часто для наглядного уяснения пластичности живописной среды водил нас в галерею Щукина или Морозова, где у картин Сезанна, Ренуара и других мастеров снова объяснял то, что говорил нам в мастерской. Александр Александрович редко поправлял работы своих учеников, но иногда показывал, составлял на палитре какой-либо тон, говоря: «Вы берете его таким, а в натуре он холоднее, по-моему, он вот такой!». Один раз, когда мы закончили писать очень красиво поставленный натюрморт — на деревянной стенке шкафа висели битые рябчики, куропатки, глухарь и связка ключей — Александр

[1] Рублев, Георгий Осипович (Иосифович) (1902—1975), живописец, монументалист.

[2] Нисский, Георгий Григорьевич (р. 1903 г.), живописец.

[3] Ржезников, Арон Иосифович (1898—1943), живописец, график; автор теоретических статей по вопросам живописи. Погиб на фронте во время Великой Отечественной войны.

[4] Машкевич, Евгений Осипович (1894—1944), живописец и график, входил в «Маковец», ОМХ (основная группа).

[5] Завьялов, Иван Федорович (1893—1937), живописец, был членом «Маковца», ОМХа.

Александрович посмотрел мой этюд и одобрил его, сказав: «Написан красиво, но, вы знаете, вот крыло глухаря как-то сковано по форме, в нем нет выхода на стену... Можно, я немного помажу?»,— и, взяв большую кисть, подобрал нужный цвет и положил несколько штрихов, продлив ими перья крыла. «Вот видите, теперь есть ход...»,— сказал довольный Александр Александрович. Этюд с наглядным примером хранится у меня по сей день — так же, как и смысл урока, я сохраняю его постоянно. С живыми, восприимчивыми и увлеченными живописью ребятами у Александра Александровича установились теплые, дружеские взаимоотношения, с ними он говорил о своей работе, о том, что «удалось», что «не выходит». Делился впечатлениями о художественных выставках, о художниках. Больше всего он рассказывал о П. П. Кончаловском и группе художников «Бубнового валета», с которыми он участвовал на выставке, организованной в стенах Вхутемаса на Рождественке, 11[6]. Многие произведения, показанные на этой выставке, теперь стали классикой. Александр Александрович умел зажигать наше воображение, так увлекать живописью, что мы с нетерпением ждали наступления утра и приходили в школу до ее открытия. Писали и рисовали целый день, а вечером небольшой группой ходили рисовать в мастерскую Александра Александровича, к нему домой на Мясницкую, 21. Там часто бывали художники Лев Бруни, Анатоль Петрицкий, и рисовали все вместе.

[6] «Выставка картин», М., 1923.

Александр Александрович Осмеркин был настоящим художником в своем искусстве, в отношении к жизни, к людям, в поведении и поступках. Несмотря на довольно трудное материальное положение (как я теперь понимаю), у Александра Александровича меркантильные вопросы не были на первом плане, он никогда не говорил о них. Но всегда с оптимизмом говорил о настоящем искусстве живописи, с бескорыстной любовью и верой в него, вселяя эту веру и в нас — его учеников.

## В. В. Левик[1]

## Памяти учителя

Воспоминания написаны специально для данного издания.

[1] Левик, Вильгельм Вениаминович (р. 1906 г.), поэт-переводчик, литературовед, живописец, ученик и друг А. А. Осмеркина.

С Александром Александровичем Осмеркиным я познакомился в Москве летом 1924 года.

Незадолго до этого я вместе с моими родителями приехал из Киева, где мне посчастливилось купить у грека-букиниста недавно вышедшую в Москве монографию П. Муратова о Кончаловском [2]. Я с детства увлекался живописью, мечтал сделаться художником и решил, что Кончаловский — это именно тот мастер, у которого я должен учиться. В Москве я разыскал адрес Петра Петровича и пошел к нему в мастерскую. Кончаловский принял меня, только что приехавшего из провинции мальчика, с поразительной сердечностью и душевной широтой. Внимательно просмотрел мои многочисленные акварели и несколько работ маслом, попутно объяснял, что такое живопись, и потом показал десятка два своих холстов. Но на мою горячую просьбу учить меня и подготовить к поступлению во Вхутемас ответил отказом, мотивируя тем, что он на несколько месяцев уезжает из Москвы [3].

[2] *Муратов П. П.* Живопись Кончаловского. М., 1923.

— А вы пойдите учиться к Осмеркину. Он владеет методом живописи и хороший педагог. Скажите, что это я вас к нему направил.

На следующий день я постучался в мастерскую Александра Александровича в Бобровом переулке [4].

Осмеркин был тогда еще молод. Мне сразу бросилась в глаза его интересная, какая-то несовременная внешность и некоторое позирование в манерах, в том, как он держался. Он пригласил меня войти в мастерскую, порывистым движением лег на тахту, закинул

[3] П. П. Кончаловскому предстояла поездка за границу, которую он совершил в 1924—1925 годах.

[4] Мастерская А. А. Осмеркина помещалась в здании Вхутемаса — угол Мясницкой (ныне ул. Кирова) и Боброва переулка.

руки за голову и, мечтательно устремив глаза в потолок, спросил, что меня к нему привело. В ответ на мою сбивчивую просьбу учить меня живописи, он сказал: «Зачем вам это? Живописи очень трудно научиться».

Чувствуя, что у меня уходит почва из-под ног и мне снова грозит отказ, я пролепетал: «Мои работы видел Бенуа. Он мне советует серьезно учиться живописи. Вот письмо, которое он мне написал». И я протянул ему отзыв Александра Бенуа, который видел мои работы за год до этого. Осмеркин усталым жестом взял письмо и, не читая, положил его на тахту. Готовый окончательно расстроиться, я добавил: «А к вам меня направил Петр Петрович Кончаловский». Лицо Осмеркина оживилось.

— Ну, покажите работы,— сказал он.

Я стал развязывать то, что принес.

— А что вы любите кроме живописи? — сказал Александр Александрович.

Я недоуменно молчал.

— Музыку любите?

— Люблю. Но больше люблю стихи.

— Каких же поэтов вы любите?

— Пушкина, Тютчева и Баратынского,— отбарабанил я, не задумываясь.

Осмеркин издал какое-то странное и громкое восклицание и вскочил с тахты.

— А что вы знаете Пушкина? Прочтите!

Я стал читать «Роняет лес багряный свой убор». В это время в мастерскую вошел сосед Осмеркина по квартире Лев Александрович Бруни.

— Я его спрашиваю, каких поэтов он любит,— кинулся к нему Осмеркин и показал пальцем на меня,— а он говорит: Пушкина, Тютчева и Баратынского! — И он радостно захохотал.

— Ну читайте, читайте!

Он сел и усадил Бруни рядом с собой.

Как это ни курьезно, первый мой приход к художнику, мастеру живописи, с целью учиться именно живописи, вылился в полуторачасовое чтение стихов, которых я в те годы знал наизусть великое множество. Наконец, оба мои слушателя устали.

— Знаете что,— сказал Осмеркин,— оставьте свои работы у меня и приходите завтра. Завтра поговорим о живописи.

Так началась моя учеба у Александра Александровича. Он поставил мне натюрморт и предложил работать у него в мастерской, чтобы иметь возможность чаще меня контролировать.

Проводя в этой мастерской целые дни, а потом, когда организовалась группа рисунка, и вечера, я стал невольным свидетелем жизни Александра Александровича.

В мастерскую приходило много самого разнообразного народа. Часто затевались споры об искусстве. Я по молодости лет не осмеливался принимать участие в этих спорах, но прислушивался к ним и многое запоминал. К сожалению, мне уже не удалось увидеть в этом доме Маяковского, который с недавнего времени, из-за личных обстоятельств, перестал здесь бывать, а раньше захаживал довольно часто. Но имя Маяковского и споры о нем я слышал у Осмеркина не раз. Помню, как однажды пришел он домой вместе с каким-то человеком значительно старше его — думаю, это был издатель Кожебаткин — и, продолжая начатый на улице разговор, сказал: «Ну, Маяк вообще отрицает станковую живопись. Он говорит, что ее время кончилось, и надо всем переходить на плакат. Я ему говорю: ну, хорошо, натуралисты — г...., я, Лентулов, Машков и Кончаловский, по-вашему — эпигоны французов и тоже г.... Так кто же вам нравится? А он мне отвечает: «Пикассо и Брак».

Но мы же не можем,— кипятился Осмеркин,— возвращаться к кубизму! Нам надо создавать реалистическую живопись!»

Подкупающей чертой в характере Осмеркина был его демократизм, воспитанный, по-видимому, старыми демократическими традициями семьи, в которой он родился и вырос. Он не делал никакого различия в обращении с людьми, будь то знаменитость или простой, никому не известный человек.

Особого внимания заслуживают его отношения с учениками, которые привязывались к нему беспредельно. Но об этом я расскажу после.

Осмеркин сразу же заявил мне, что я должен покончить с «предметописью», которой меня обучали в Киеве, и начал учить меня пластическому строю живописи,— композиции, ритму, гармониям и контрастам цвета. Впервые после разноречивости и неопределенности той художественной атмосферы, которая меня окружала в Киеве, я почувствовал, что предо мной раскрывается стройная система,— не буду говорить, до конца ли правильный, но во всяком случае ясный и определенный художественный метод. Я тогда уже неоднократно слышал от Осмеркина, что конечной целью всех усилий художника должно быть создание картины. И в моих глазах не было случайностью то, что он первый среди единомышленников в живописи с энтузиазмом взялся за картину, как только получил для этого материальную возможность, т. е. государственный заказ. Его картина «В Зимнем», написанная к десятилетию советской власти, удостоилась премии Совнаркома.

Я помню, как это произведение зарождалось. Говоря о великих картинах, Осмеркин чаще всего упоминал «Брак в Кане Галилейской» Веронезе и «Сдачу Бреды» Веласкеса. И безусловным откликом на увлечение декоративным гением Веронезе явилось то, что он выбрал фоном для своей картины лестницу Зимнего дворца. Ему хотелось захватить зрителя этим контрастом: показать на фоне барочной пышности дворца суровую простоту его новых хозяев. Каковы достоинства и недостатки первой его картины, это уже вопрос другой.

Не только классиков Возрождения — испанцев и венецианцев — причислял Осмеркин к вершинам живописи. Об Александре Иванове он говорил как о провидце, который в начале XIX века уже знал и понимал то, что открылось западным художникам только спустя тридцать или сорок лет. «Таланта ему было отпущено,— говаривал он,— не меньше, чем Рафаэлю и Тициану». И запомнилась мне еще одна его фраза. «Я не художник,— сказал он группе учеников,— художники это Иванов, Федотов, Суриков. А я только живописец». Любил он в своих разговорах с учениками ссылаться и на великих французов XIX века — на Делакруа, Коро, Курбе, Домье, на импрессионистов и Сезанна.

Он никогда не держал ученика на почтительном расстоянии, говорил с нами искренне и просто, нисколько не боясь уронить свой авторитет. Однажды взял он меня с собою на этюды в Ботанический сад. Мы писали рядом. Осмеркин уже через полчаса начал чертыхаться и говорить, что у него ничего не выходит. Потом, когда мы прописали часа два, он подошел ко мне и сказал: «А у вас вышло». Впрочем, когда мы вернулись домой, он разобрал по косточкам мой этюд, и оказалось, что у меня тоже ничего не вышло.

В то лето я проработал на дому у Александра Александровича три месяца, и осенью поступил во Вхутемас. Все старые вхутемасовцы помнят, что на первом курсе мы занимались чем угодно, но только не живописью. А на второй курс я перешел в мастерскую Осмеркина. Если вы спросите любого из моих современников-осмеркинцев, я уверен, всякий скажет, как мы любили его уроки, каким энтузиазмом к работе умел он нас зажигать, как умел вовремя

пошутить и одобрить упавшего духом. Даже по отношению к ученикам, которых недолюбливал, он был необычайно тактичен и деликатен. Он требовал от всех нас бескорыстного, лишенного всякой меркантильности служения искусству, воспитывал в учениках отношение к художественному творчеству как к общественному и национальному подвигу. И сам он в полной мере обладал той душевной щедростью, которая отличает настоящего педагога. В мое время обучение картине, композиции не входило в обязательную программу. Но мне рассказывали художники, учившиеся у него позже, что он, не задумываясь, отдавал студентам собственные темы и замыслы. И кто знает, может быть, многое из того, что отпустила ему природа, он не осуществил только потому, что растратил это на своих учеников.

Будучи в молодости учеником И. И. Машкова, он посоветовал и мне на последние курсы (3-й, 4-й и 5-й) пойти к Машкову. Отличный живописец, Илья Иванович Машков как педагог был чрезвычайно своеобразен. Он сразу ошарашил нас целым градом афоризмов, которыми как-то трудно, даже невозможно было воспользоваться в работе. Я помню, как я пришел к Осмеркину и, еще не смея в открытую критиковать Машкова, сказал с неопределенной интонацией: «Вы знаете, Илья Иванович говорит, что перед натурой надо ползать на пузе».

«Ну что ж, попробуйте,— ответил Осмеркин,— только помните, что в этой позиции натуры не видно».

Вообще Александр Александрович был очень меток и остроумен. Однажды пришли к нему две молоденькие ученицы. Он стал показывать им альбомы репродукций, в том числе показал альбом Пикассо. Одна из девушек, перелистав этот альбом, спросила: «Александр Александрович, а можно любить одновременно Репина и Пикассо?» — «Валяйте, если можете!»,— ответил Осмеркин.

Обстоятельства моей жизни сложились так, что с 1929 года мое профессиональное общение с Осмеркиным почти прекратилось. Я увлекся литературой и в качестве поэта-переводчика надолго, на добрых десять лет оторвался от живописи. Осмеркина встречал с промежутками в три-четыре года, а то и реже. И, как и в первую встречу, наши разговоры вращались не столько вокруг живописи, сколько вокруг поэзии. Надо сказать, что это далеко не случайно. Поэзия была (если говорить об искусстве) второй страстью Осмеркина, а Пушкин был его богом. Пушкина знал он не хуже, чем любой литературовед-пушкинист, а любил его, может быть, больше, чем всех художников пера и даже кисти. Он собрал огромную коллекцию материалов по Пушкину, наиболее интересную в своей иконографической части. В последние годы жизни больной, измученный, иногда лишая себя буквально куска хлеба, он все же покупал какую-нибудь интересную гравюру или редкое издание Пушкина. Доходило до того, что друзьям и жене он писал записки стихами Пушкина. При такой любви к поэзии не удивительно, что, встречая меня, он, не знавший иностранных языков и не могший читать в оригинале иностранных поэтов, всегда просил меня прочесть мои новые переводы.

Многие пейзажи Осмеркина навеяны стихами. Я не говорю уже о серии пейзажей Михайловского и Тригорского, которые сам бог велел писать на стихи Пушкина, но многие пейзажи Ленинграда были откликом на ту или иную поэтическую строфу. Например, один из пейзажей Исаакиевского собора обязан своим возникновением строфе Тютчева:

Глядел я, стоя над Невой,
Как Исаака великана
Во мгле морозного тумана
Светился купол золотой.

Однажды я пришел к Осмеркину после недавно появившейся статьи, в которой этого художника, всегда стремившегося в своем творчестве к реализму и учившего реализму своих учеников, по какому-то трагическому недоразумению причислили к воинствующим формалистам. Осмеркин сидел за своим любимым делом: компоновал и клеил альбом с репродукциями. Таких альбомов составил он очень много и даже выдумал слово «Осиздат» — издательство Осмеркина. Вопреки обыкновению, Александр Александрович был грустен и неразговорчив. Он попросил меня почитать ему мои новые переводы и добавил: «Прочтите что-нибудь из Гейне, только не сатиру. Что-нибудь погрустней». И я прочел ему:

Влачусь по свету желчно и уныло.
Тоска в душе, тоска и смерть вокруг.
Идет ноябрь, предвестник зимних вьюг,
Сырым туманом землю застелило.

Последний лист летит с березы хилой.
Холодный ветер гонит птиц на юг.
Вздыхает лес, дымится мертвый луг,
И — боже мой! — опять заморосило.

— Подарите мне это стихотворение, — попросил Александр Александрович,— я напишу на него пейзаж.

А много лет спустя, приблизительно году в пятьдесят втором, я встретил его на Пушкинской улице. После двух-трех приветственных фраз он спросил: «Как там у вас сказано про художника? Напомните мне».— «Где?»— удивился я.— «В стихотворении Шиллера, я его читал». И я, запинаясь, прочел ему на память свой перевод Шиллера.

Привожу эти строки, чтобы стало ясно, что именно пленило Александра Александровича в шиллеровской философии искусства. Стихотворение называется «Идеал и Жизнь».

Мертвый камень оживляя смело,
Создает богини тело
Вдохновенья пламенный порыв.
Но художник лишь в борьбе упорной
Побеждает мрамор непокорный,
Разуму стихию подчинив.
Только труд не знавший отступлений
Истину постигнет до конца.
И над глыбой торжествует гений
Непреклонностью резца.

Но своим последним мощным взмахом
Он свершает чудо с прахом:
След усилий тщетно ищешь ты,—
Массы и материи не стало,
Стройный, легкий сходит с пьедестала
Образ воплощенной Красоты.
Больше нет борьбы и колебаний,
Здесь победы высшей торжество.
Смолк раздор бытийственных желаний
Пред гармонией его.

Осмеркин с глубоким восхищением слушал бессмертные строфы Шиллера.— «Спасибо, спасибо, мой дорогой!» — сказал он. Мы поцеловались.

Осмеркин любил русскую поэзию не только «золотого века». Он высоко ценил и знал наизусть многие стихи Блока. С Есениным его связывала личная дружба и, конечно, любовь к есенинской

лирике. В Маяковском признавал он не все, и часто спорил с ним о судьбах искусства, но в последние годы жизни переменил суждение и говаривал, что у него «хорошие стихи». От Осмеркина я впервые узнал дивные строки Мандельштама:

> И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно,
> Одиссей возвратился, пространством и временем полный.

А уж к Ахматовой он относился с каким-то особенным чувством — не только за ее стихи и человеческие качества, но и за все, что роднило его с Анной Андреевной в глубокой, безраздельной любви к Пушкину.

И еще об одной встрече с Осмеркиным хочется мне рассказать. Это было уже незадолго до его смерти. С моим старым товарищем Моисеем Александровичем Фейгиным [5] мы решили навестить нашего больного учителя и поехали к нему в Загорск. Когда мы выезжали из Москвы, была прекрасная погода, но постепенно небо заволоклось облаками и стало накрапывать. В Загорске мы нашли нужную улицу, но почему-то не могли разыскать дом и довольно долго блуждали по улице взад и вперед. Внезапно дверь одного домика открылась, и на пороге появился очень изможденный человек в длинной блузе неопределенного цвета, в холщовых, как-то странно, трубами торчавших штанах. Мы не сразу узнали в этом человеке Осмеркина. Он пригласил нас войти. Разговор зашел о живописи, и Александр Александрович захотел погулять по городу и показать нам пейзажи Загорска. Он шел, тяжело опираясь на наши руки, но, несмотря на слабость, с прежним темпераментом показывал какой-нибудь овраг с лепящимися по склонам домиками или старинный архитектурный мотив, или заводил нас в какой-нибудь полюбившийся ему дворик. Внезапно поднялся ветер. По небу шли тяжелые черные тучи, и быстро темнело. Надвигалась гроза. Мы стояли возле дощатого забора, на краю оврага, заросшего высокими деревьями. И вдруг Осмеркин, держась одной рукой за забор, поднял лицо к небу и с какой-то дикой энергией, грозя кулаком навстречу приближавшейся туче, выкрикнул короткое, но яростное проклятие чиновникам от искусства, мешающим подлинному творчеству. Как будто в ответ ему раскатился чудовищный удар грома, и с неба на землю обрушился буквально потоп.

Когда спустя три часа мы с Фейгиным сели в обратный поезд, то сразу же посмотрели друг на друга и сказали в один голос: «Король Лир!».

Это была моя последняя встреча с Александром Александровичем. Больше я его не видел.

В мою задачу не входит анализ творчества Осмеркина. Искусствоведы и критики сделают это лучше. Но несколько мыслей по этому поводу мне все же хотелось бы высказать.

Творчество Осмеркина можно оценивать по-разному. Можно пожалеть о том, что он недостаточно развил свои способности к тематической картине, ограничившись лишь несколькими опытами в этом жанре. Можно усмотреть в большинстве его портретов некоторый недостаток психологизма. Но если мы вспомним те портреты (как раз относящиеся к последним годам его творчества), в которых он ставил перед собой психологическую задачу,— как, например, портреты Н. А. Удальцовой и А. А. Ахматовой,— то увидим, что и с этой задачей он умел справляться превосходно.

В работах раннего периода может не нравиться лежащая на них печать времени: условность не столько индивидуальная, сколько отвечающая общепринятым нормам, заметное увлечение внешними признаками сезаннизма. Но это не должно заслонять от нас большие достоинства: единство и глубину цвета, и вообще, если можно так выразиться, большой пластический напор, свойственный про-

[5] Фейгин, Моисей Александрович (р. 1904 г.), живописец, учился у А. А. Осмеркина во Вхутемасе, входил в общества «Бытие», «Крыло», «ОМХ».

изведениям этой поры. Иные считают, что живописи Осмеркина присущ излишний рационализм, что в работах более позднего периода он терял иногда единство тона (я говорю о тоне в том смысле как понимал это слово Н. П. Крымов), и поэтому появлялась некоторая пестрота, а отсюда и нематериальность. Что ж, не будем спорить и с этим! Но именно в последнем периоде (40—50-е гг.), когда его палитра так усложнилась и обогатилась, Осмеркин окончательно находит самого себя и свое место в искусстве, глубоко, без внешней подражательности, сочетая национальные и западные традиции. Поэтому согласиться с такой критикой можно только по отношению к некоторым, далеко не лучшим холстам.

И одно, по-моему, остается бесспорным: Осмеркин никогда не забывал, что произведение, написанное красками и кистью, прежде всего должно быть живописью, той самой живописью, о которой так часто забывают многие живописцы. И в лучших его работах,— а таковые найдутся не только среди пейзажей, но и среди портретов, натюрмортов, среди этюдов обнаженного тела,— независимо от того, насколько эти работы условны, почти неизменно присутствует одно прекрасное качество: богатая, жизнерадостная декоративность.

Мы ведь знаем, что декоративность — широкое и ясное соотношение цветовых масс — необходима и в маленькой станковой картине. Все большие мастера доказывали это своим творчеством. Мы это знаем, но как часто встречаются на наших выставках картины серые, тусклые, лишенные всякой декоративности! И наоборот, как часто интенсивное цветовое звучание подменяется грубым, крикливым сопоставлением совершенно несовместимых красочных пятен!

Я повторяю: анализ творчества Осмеркина — не моя задача. Но я, как бывший ученик его, хотел сказать несколько теплых слов о педагоге, воспитавшем немало художников, любившем молодежь и горячо любимом ею, о художнике честном и принципиальном до конца, никогда не изменявшем своим убеждениям, о человеке полном обаяния и артистизма, оставившем о себе теплую память у всех, перед кем он раскрывал свои душевные богатства.

## М. П. Кончаловский[1]
## Осмеркин и Кончаловский

Написано специально для данного издания.

[1] Кончаловский, Михаил Петрович (р. 1906 г.), живописец, сын П. П. Кончаловского.

В 1925 году я был принят на 2-й курс Вхутемаса и стал учеником Александра Александровича. Почему я пошел к Осмеркину? В институте преподавал в те годы цвет московских живописцев — выбор был велик. Однако, мнение моего отца в этом вопросе было для меня очень важно. Даже решающе. А он считал, что следует пойти к Осмеркину, так как «у него — есть метод обучения». Наличие «метода» Петр Петрович считал обязательным, как в самом занятии живописью, так и в процессе обучения.

За плечами Александра Александровича был уже семилетний опыт преподавания. Он был еще очень молод — ему было чуть больше тридцати лет. Многие его питомцы были старше своего руководителя, да, может быть, и жизненно зрелее, но авторитет Осмеркина-художника был высок — я не помню, чтоб в его тогдашней жизни был конфликт с кем-либо из студентов. А публика ведь была, что называется, самая разношерстная — крестьяне из деревни, демобилизованные, прошедшие кто империалистическую, кто гражданскую войны, рабочие по путевкам — из самых разных уголков страны. Были и москвичи — те помоложе.

У Александра Александровича была удивительная способность входить в контакт с учениками — не подлаживаясь и не заигрывая. Легкой походкой подойдет, встанет рядом со студентом,

никак не давая понять, что тот только еще ученик, а наоборот — разговаривая доверительно, на равных, как художник с художником.

Он был очень открытый человек. Его увлеченность искусством действовала на студентов — ему верили. Вхутемас в те годы жил бурной жизнью — и студенческой и преподавательской. Множество программ обучения, авторами которых были преподаватели и профессора института, обрушивалось порой неожиданно на наши студенческие будни. Возникали споры и у нас. К этой увлеченности умозрительными теориями обучения Осмеркин относился с отчужденным безразличием. Расчленение обучения по всякого рода схемам, в которых терялась связь с живописью как с живописью, было ему просто чуждо. Он сам был поглощен живописью. Проблемы, связанные с искуством живописи, только его и волновали. Поставленным в нашей мастерской натюрмортом или натурой он увлекался, как истинный художник — восторгался красотой форм, их «встречами» в пространстве, удивляясь и восторгаясь цветом и неповторимостью отношений, какие давала каждый раз натура.

Натура! Это был его девиз. Не отвлеченная умозрительная схема, а натура. Верность натуре, понимаемая им по-сезанновски, как единственная правда, которую можно создать только живописью, и была, по-моему, его педагогическим кредо. Конечно, это было и его художественное кредо всю жизнь.

Александр Александрович с любовью и нежностью относился к моему отцу. Глубоко уважая друг друга, они всегда были на Вы. Осмеркин часто бывал в нашем доме. В те — 20-е годы было заведено: день принадлежал живописи, вечера — друзьям и развлечениям.

Помню, как втроем мы отправились к «Пронину», был такой ресторан на Молчановке, где собиралась вечерами московская артистическая и художническая публика. Шумно, оживленно. Осмеркин и Есенин как дома. Масса знакомых — артисты, писатели, художники. Расходились за полночь.

А следующий день начинался снова живописью. Эта профессиональная приверженность работе, я думаю, и объединяла моего отца и Александра Александровича. Александр Александрович искренне и живо относился к «живописным» идеям, захлестывавшим отца в те годы. Считал их главными. Но решал их по-своему, по-осмеркински претворял их на своих холстах.

У Александра Александровича тяга к картине была всегда. В этом он был последовательный сезаннист. Для него не существовал просто этюд, как некая фиксация того, что перед глазами. Он, беря холст, стремился сделать «вещь» — картину. И когда затевал картины сюжетные, то строить начинал от «сюжетной печки», от сюжетно-литературного начала, потом уже «обращивая» его живописью. В этом он был даже в большой мере рационалист.

В 20-е годы отец регулярно, примерно раз в два года, устраивал выставки своих картин, одновременно участвуя и во многих других выставках. Он работал очень много. Однако показывал он свои вещи в мастерской, до выставки, охотнее всего Осмеркину. Он всегда в нем видел человека, понимавшего его и целиком принимавшего его искусство. Не то, чтоб отец избегал споров с друзьями по поводу своих вещей, нет. Однако столкновение с идеями, противоположными тем, которыми он жил в ту пору, казалось ему подчас отвлекающим. Ненужным.

Конечно, фальковские устремления к многослойному вхождению в музыку живописи были просто противоположны жажде Петра Петровича выразить холст одним живописным дыханием. Александр Александрович же эту задачу воспринял живо и увлеченно, как, впрочем, и многие другие. Это делалось для него и отца пред-

метом не только разговоров, но днями и месяцами напряженнейшей работы в реализации новых задач.

Неверно было бы представлять ушедших прекрасных людей и художников существами неземными. Наоборот, мне кажется, что и отец, и его друзья потому и были большими художниками, что были людьми, одержимыми своим делом, но и жизнь воспринимавшими ежечасно — всегда с любопытством детей и азартом юности.

Помню, как в день Пасхи пошли гулять к Москва-реке. Дошли до храма Христа-Спасителя, сиявшего в лучах холодного апрельского солнца. Отец сказал: «Друзья, пошли, посмотрим Сурикова». Долго любовались «соборами» молодого Сурикова на хорах церкви. Уже поговаривали о сносе храма, и потому это свидание с картинами-росписями приобретало даже какую-то торжественность [2]. Собрались уходить. Лентулов, озорно оглядываясь, сказал: «А не позвонить ли в колокола?». Полезли наверх, и через короткое время над Москвой поплыл нестройный, веселый перезвон с трех колоколен церкви. Я был с отцом. Лентулов мастерски управлялся с малыми колоколами на своей колокольне. Осмеркин нам был виден на своей колокольне — с неистовством он раскачивал язык громадного колокола, едва уклоняясь от его обратного хода. Гулкие, мощные удары колокола будто отбрасывали Александра Александровича к перилам колокольни. «Господи,— сказал отец,— только б под язык не попасть ему».

Отзвонив, довольные, как дети, пошли славить домой.

[2] «Вселенские соборы», 1877—1878. Одна из четырех настенных картин В. И. Сурикова в храме Христа-Спасителя при сносе храма была снята со стены и сейчас находится в Музее истории религии и атеизма АН СССР в Ленинграде.

## Е. К. Гальперина
## Преданность Пушкину

Написано специально для данного издания.

### I

Далеко не все художники, современники Осмеркина, так любили и знали литературу, как он. Но общение с книгами не было для него ни отдыхом, ни развлечением. Он был читатель внимательный, активный, и воспринимал литературу со страстностью, свойственной его артистической натуре. С трудом отрываясь от книги, он говорил: «Не давай мне читать, это отвлекает меня от живописи: чтение размагничивает меня». И в те периоды жизни, особенно в летние месяцы, когда он так много работал, Осмеркин отстранялся от всего, что мешало ему заниматься живописью.

Но никогда не расставался он с Пушкиным. Пушкин не «размагничивал», а питал его творческие силы. Гений поэта органически вошел в его жизнь, был выразителем его собственного мышления, собственного видения. Мудрость Пушкина утверждала его представление о чести, о совести художника, о нормах его творческого поведения.

Куда бы ни ездил Осмеркин, он брал с собою маленькие портативные книжечки без переплета — сочинения А. С. Пушкина. «Это мой дорожный Пушкин»,— говорил Александр Александрович.

Даже свое бубнововалетское прошлое, уходящее корнями во французскую живопись, он сумел ввести в русло пушкинской стихии. Многие называли Александра Александровича, или, вернее, ругали его «западником», «сезаннистом». Но Осмеркин отвергал этот упрек: «Невежды, ничего-то они не понимают. Ничего. Именно русскому человеку, русскому художнику свойственно постигать дух других народов». Он часто приводил слова Достоевского из его знаменитой речи о Пушкине: «Мы не враждебно... а дружески, с полной любовью приняли в душу гении чужих наций... Не было поэта с такой всемирной отзывчивостью как Пушкин...». «И вот я, русский художник,— добавлял Осмеркин,— люблю и понимаю не только Иванова, Сурикова, но постигаю и дух Сезанна, и живопись

испанцев, и гений Рембрандта». И опять он обращался к Пушкину: «Какой же нужно обладать силой воображения, чтобы устами Лауры в «Каменном госте» сказать:

Приди — открой балкон. Как небо тихо;
Недвижим теплый воздух, ночь лимоном
И лавром пахнет, яркая луна
Блестит на синеве густой и темной,
И сторожа кричат протяжно: «Ясно!...»
А далеко, на севере — в Париже —
Быть может, небо тучами покрыто,
Холодный дождь идет и ветер дует...

Это чудо,— говорил Осмеркин,— в Болдине, в Нижегородской губернии, суметь так надышаться севильской ночью, чтобы сказать: «А далеко на севере— в Париже!..» Париж — ведь это юг, юг для болдинского затворника.

Шумит,
Бежит
Гвадалквивир

— вот ведь не течет, не струится плавно, как Нева или Сороть, а Пушкин слышит, как шумит и бежит река в Испании.

А какой суровой мрачностью проникнуты строки:

Стамбул гяуры нынче славят,
А завтра кованой пятой,
Как змия спящего, раздавят
И прочь пойдут — и так оставят.
Стамбул заснул перед бедой».

Перечитывая «Маленькие трагедии», он говорил не иначе, как повторяя гоголевское определение — «все мои чувства и состав потрясены до дна». Особенно дорога ему была маленькая трагедия «Моцарт и Сальери». Он находил в ней разрешение самых сложных вопросов психологии творчества.

Слова Моцарта:

...Гений и злодейство
Две вещи несовместные.

Осмеркин трактовал своеобразно: «А какое же злодейство? Я полагаю, Моцарт разумеет злодейство по отношению к искусству, предательство искусства. На подобное «злодейство» гений не пойдет».

И далее:

...За искренний союз,
Связующий Моцарта и Сальери,
Двух сыновей гармонии.

«Как верно! Союз упорного труда со свободным вдохновением — вот закон, неоспоримый в жизни художника».

Стихи Пушкина читал он постоянно и часто вслух. Его чтение любили слушать даже его друзья-пушкинисты — П. Е. Щеголев, М. А. Цявловский, Н. С. Ашукин [1]. Он избавлял их от «переживаний» и «образной выразительности» чтецов-актеров и от навязчивого подчеркивания ритмической структуры стиха, свойственного исполнению поэтов. Осмеркин просто, но точно, с глубоким душевным проникновением и тактом передавал образ мыслей поэта, зоркость его глаза и точность его слуха.

Строки из стихотворения Пушкина «Из Пиндемонти» он особенно любил:

[1] Ашукин, Николай Сергеевич (р. 1890 г.), литературовед, автор работ о Блоке, Брюсове, Некрасове, Пушкине.

Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;
По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам,
И пред созданьями искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья.
Вот счастье! вот права...

Как мечтал Осмеркин заслужить эти права!

## II

У Осмеркина была хорошая библиотека. В основном он приобретал книги по искусству и многочисленные издания своего любимого поэта. Но это были не только произведения Пушкина, но и книги о Пушкине — «Пушкиниана». Увидев в книжном магазине или у букинистов книгу, которую он мечтал приобрести для своего собрания (а цена ее бывала слишком высока для его скромного бюджета), он говорил: «Давай, все-таки, купим! Посидим на картошке. Ведь все это минует, забудется, а книга останется».

В его мастерской всегда висел портрет Пушкина — Тропининский (прекрасная черно-белая репродукция). И когда однажды, в бытность Александра Александровича в Ленинграде, в мастерской обвалилась огромная глыба потолка и многие вещи были повреждены, он, узнав об этом, прислал телеграмму — «Цел ли портрет Пушкина? Телеграфь срочно». Не получив ответа, он прислал вторичную телеграмму: «Как тропининский портрет, телеграфь срочно». Портрет, к счастью, был цел.

Его беседы о Пушкине со старшей дочерью Таней начались, когда ей едва минуло 5 лет. Девочка с увлечением рассматривала иллюстрации, слушала чтение сказок и стихов, рассказы отца о жизни Пушкина. Однажды к нам зашла Анна Андреевна Ахматова, а мы, не помню почему, опоздали к условленному часу ее прихода. Таня, как настоящая хозяйка, развлекала ее беседой. И о чем? О Пушкине. Она рассказывала гостье о друзьях поэта, его женитьбе, о Дантесе и дуэли. На наши извинения за вынужденное опоздание Анна Андреевна ответила: «Мне совсем не было скучно, ведь я беседовала с пушкинисткой».

Однажды, вернувшись поздно вечером, я застала Осмеркина сидящим за столом, над книгой, с глазами полными слез. На мой вопрос: «Что случилось?», он ответил: «Я сейчас читал Щеголева, где описано, как Александр Иванович Тургенев тайно, в одиночестве, вез тело Пушкина в Святогорский монастырь».

Александр Александрович любил не только творчество Пушкина. Он любил его лично, как любят близкого по духу современника.

Все, что могло оскорбить память великого поэта, воспринималось им мучительно. Как-то одна наша приятельница, рассматривая альбом пушкинских современников, задержалась на портрете Дантеса: «Красив, ничего не скажешь,— проговорила она,— я понимаю Наталию Николаевну. Я бы тоже в него влюбилась». Осмеркин вскочил и, бледный, с горящими глазами, резко сказал ей: «Я хочу только одного — никогда и нигде не встречаться с вами больше»,— и вышел из комнаты.

Временами он испытывал потребность посидеть на Тверском бульваре у памятника Пушкину. «Мне пришлось быть там,— вспоминал Александр Александрович,— когда Есенин, стоя перед бронзовым Пушкиным, волнуясь и благоговея, впервые прочитал свое стихотворение «Мечтая о могучем даре».

Подобно тому, как в народной речи применяются пословицы и поговорки, Осмеркин постоянно закреплял свои суждения цитатами из пушкинских стихов.

Помню, как в начале войны, осенью, мы проходили по опустевшим улицам и натолкнулись на здание заколоченной школы — во многих окнах уже была вставлена фанера вместо стекол. Бросалось в глаза полное отсутствие детей на улице.

«Школа глухо заперта»,— произнес Осмеркин.— Только сейчас я оценил эти простые слова:

Наших деток в шумной школе
Раздавались голоса...

А ныне она «глухо заперта», — повторил он.

Нередко люди, «и карьера, и фортуна» которых были уже устроены, поучали Осмеркина сложной науке — практике жизни. Он слушал, подавал вялые реплики, иногда раздражался, иногда смеялся, а иногда прекращал разговор словами: «Знаем мы вас!

Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман...»

Часто он пользовался цитатами из Пушкина, придавая им ироническую интонацию. Тогда он произносил их с напыщенным пафосом. Как-то он вернулся с бурного заседания во Вхутеине. Студенты ждали его с волнением: «Ну как? Что говорили?». Осмеркин бросил шубу, бухнулся на диван и с шутливым стоном сказал: «Да что говорить? «И всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет».

Как-то на даче в Верее Осмеркин с большой неохотой пошел на колонку за водой. «Нет уж, извините,— сказал он, вернувшись.— Лучше уж наткнуться на сапоги со шпорами в комнате у жены, чем на пустые ведра».

Людей, равнодушных к Пушкину, он не то что презирал, а жалел, как жалеют обездоленных или убогих людей.

## III

С первого же дня нашего знакомства Осмеркин говорил о поездке в Пушкинские места. «Я не только хочу побывать там, но я должен написать пейзажи Михайловского, Тригорского и поклониться могиле Пушкина».

Летом 1928 года мы выехали в Пушкинские Горы. Провожал нас Павел Елисеевич Щеголев, как бы благословляя Осмеркина на это путешествие. Вещей у нас было так много, что соседи наши по купе ужаснулись. Подрамники, подрамники и подрамники с натянутыми на них чистыми холстами, целый ящик с красками, тяжеленный. Что-то было очень много белил и кобальта, два этюдника, зонт из холста для работы на пленэре и один чемодан с носильными вещами и постельными принадлежностями.

Ехать надо было с пересадкой во Пскове. Выехали мы 5 июня (по новому стилю). А на следующее утро — в день рождения Пушкина, Омеркин на очередной станции послал телеграмму друзьям-пушкинистам в Ленинград: «Подъезжая под Ижоры, я воспомнил ваши взоры». Он очень волновался.

Вечером мы пересели в другой поезд и наконец рано утром прибыли на станцию Тригорское. Везти нас в Святые (теперь Пушкинские) Горы согласился «возница», отдаленно напоминавший прежних ямщиков. Мы были не слишком взыскательны и быстро нашли себе пристанище у одинокой старушки. Как только внесли вещи, старуха начала хлопотать у самовара. «Не торопитесь, пожалуйста, извините нас,— сказал Осмеркин,— мы ненадолго отлучимся, чай будем пить потом». И уже мне: «Пойдем на могилу Пушкина».

От домика, в котором мы остановились, до Святогорского монастыря было не более пятисот шагов. Мы поднялись на холм, где стоял монастырь.

Сколько раз видели мы скромный этот обелиск на фотографиях и рисунках. Но стоять самому у могилы, где покоится прах гения, это не то, что смотреть картинки. Могила Пушкина поражает всех, кто способен мыслить и преклоняться перед величием человеческого духа. Никакое пышное надгробие не могло воздействовать сильнее, чем выбитые в камне слова:

«Александр Сергеевич Пушкин родился в Москве 26 мая 1799 года, скончался в С. Петербурге 29 января 1837 года».

Рядом гробницы Ганнибалов. Трава так разрослась, что мы едва могли разобрать надписи.

Вернувшись в нашу обитель, сели за стол. После бессонной ночи в поезде, разморенная горячим чаем, я уже мечтала об отдыхе и сне.

«Как? Ты можешь сейчас спать? Одевайся, пойдем в Михайловское и Тригорское»,— сказал Осмеркин.

До Михайловского было 5 километров, до Тригорского — 8. Ни о каком транспорте не могло быть и речи. Разве какая случайная телега? «Куда уж там,— сказала хозяйка,— теперь никого не найдете». Но Осмеркин был непреклонен.

Дорогу в Михайловское Осмеркин знал настолько хорошо по описаниям, что ни у кого и не спрашивал, как туда идти.

Здесь не место описывать пейзажи Пушкинского заповедника, на эту тему имеется достаточно обширная литература. Однако не могу не сказать, как таинственно тогда смотрелась заросшая въездная еловая аллея, с простертыми по земле лапами ветвей, как прекрасны были огромные дуплистые деревья липовой аллеи. Фундамент сгоревшего дома Пушкина на высоком берегу Сороти зарос лопухом. А рядом нетронутый стоял домик няни, сохраняющий скромную прелесть деревенского ампира. Знаменитые солнечные часы едва можно было различить, так много выросло новых деревьев.

Конечно, нельзя не испытывать уважения и признательности к реставраторам Пушкинского заповедника. Теперь дорожки посыпаны песком, парк приведен в порядок. Помещичьи дома начала XIX века, их интерьеры — в образцовом порядке. Да, теперь эти места исторически точно восстановлены.

Но тогда, в 28-м году, нам было дано счастье угадывать!

Воображение переносило нас в обитель «изгнанника», «невольного затворника».

«Вот тот уголок земли, где я буду писать и писать,— сказал Александр Александрович.— Мне больше ничего не надо в жизни.

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья...»

Эти слова не были декламацией, корысть была вне личности Осмеркина. Из всех житейских благ ему нужны были только холсты, краски и книги. И здесь, в этих местах, казалось, что «равнодушная природа» должна ответить художнику и будет позировать ему с воодушевлением.

По дороге в Тригорское Осмеркин уже намечал пейзажи, которые будет писать: «С холма лесистого», «Два озера», «Три сосны, где младая роща разрослась». Теперь эта младая роща состояла из высоких деревьев, и шла все новая и новая поросль.

В Тригорском парк тоже был заросший, и тоже остался только фундамент сгоревшего дома. Но банька, где пировал Александр Сергеевич с Языковым и Вульфом, сохранилась. «Минувшее меня объемлет живо».

На следующий день Александр Александрович приготовил четыре холста: «утренний», «дневной», «вечерний» и «для серого дня». Но, увы, пейзажи в Пушкинских Горах были написаны только в серые

дни, погода стояла или мрачная, или моросил мелкий дождь. В эти дни были написаны «Гробница Ганнибалов», «Святогорский монастырь» и — при наставших, наконец, ясных вечерах — пейзаж «С холма лесистого».

Вот холм лесистый, над которым часто
Я сиживал недвижим — и глядел
На озеро, воспоминая с грустью
Иные берега, иные волны...

Через месяц мы переехали в Михайловское. Директор музея предложил устроить нас в ближайшей деревне, но Александр Александрович просил найти нам пристанище в самом Михайловском. Вблизи фундамента Пушкинского дома было какое-то строение. явно не Пушкинского времени. Оказалось, это была надстройка над погребением Григория Александровича (сына поэта), подолгу проживавшего после смерти отца в Михайловском.

Только человек, пренебрегающий удобствами, мог довольствоваться таким жилищем. Современная туристская палатка оборудована несравненно комфортабельнее. Но Александр Александрович умел располагать к себе всякого рода людей, и нам вскорости сбили помост для сна и даже пожертвовали мешки, которые мы набили сеном.

Мальчишки бегали за Осмеркиным и кричали: «Пушкин, Пушкин», что приводило его в восторг и наполняло чисто детской радостью. Он смущенно говорил: «Значит, я чем-то похож на Пушкина!».

Начал он свою работу с пейзажа «Жасмин над Соротью». Он написал также «Еловую въездную аллею», «Липовую аллею», «Домик няни», «Тригорское» и ряд других пейзажей.

Лето было для Осмеркина плодотворным. И я, пожалуй, никогда больше не видела его таким просветленным и спокойным: «На свете счастья нет, но есть покой и воля».

«Есть счастье,— говорил Осмеркин.— Надо ставить знак равенства: покой и воля — счастье». Он ужасно огорчался, что занятия во Вхутеине не позволяли остаться ему на осень в Михайловском. «Багрец и золото» едва начали одевать леса, когда мы покинули эти благословенные края.

## IV

Столетний юбилей 1937 года снова наполнил творческую жизнь Осмеркина непосредственной встречей с Пушкиным. Он оформил два спектакля: «Евгений Онегин» в Камерном театре в Москве, а в Ленинграде, в постановке режиссера А. Д. Дикого, спектакль в Большом Драматическом театре.

Уже в 1936 году Александр Яковлевич Таиров приступил к работе над «пьесой» «Евгений Онегин». Теперь, по прошествии стольких лет, трудно объяснить, почему этот замечательный режиссер решился на такую затею. Величайшее создание поэта «Евгений Онегин» — роман в стихах — переделан был в пьесу писателем С. Д. Кржижановским [2]. И опять непонятно, как мог одаренный умный человек, блестящий переводчик Мицкевича, согласиться инсценировать «Онегина». Осмеркин был поражен этой «авантюрой», как он выразился, но не мог не признать, что Кржижановский, в меру своего вкуса, пьесу сделал.

Долго думал Осмеркин, соглашаться ли ему быть участником этого невероятного предприятия. Но соблазн работы над «Онегиным» победил. «Я, как художник, сделаю все, как написано у Пушкина. Пусть там гуляют по сцене актеры и говорят все, что от них

[2] Кржижановский, Сигизмунд Доминикович (1887—1950), писатель, автор пьес, либретто, театральных инсценировок и сценариев, переводчик.

требуется — не мое дело. А я уже вижу макеты всех сцен и не могу отказаться».

Все лето 1936 года Александр Александрович работал над эскизами и макетами. Наиболее удачной он считал картину «Набережная Невы». «Набережная Невы».— писал он в письме к заведующему постановочной частью, — это «одна из самых выигрышных сцен. Не забудьте ни одной детали».

Много работал Осмеркин над макетами двух зал в картинах «Бал у Лариных» (именины Татьяны) и «Петербургский раут». Первый интерьер задуман был как скромная зала деревенского помещичьего ампирного дома с колоннами; оформление раута у петербургского вельможи было пышно и нарядно.

А. Г. Коонен и А. Я. Таиров, увидя этот макет, были восхищены его живописным решением, но предельно удивлены неуместностью на сцене плафона. «Послушайте, Александр Александрович,— сказал Таиров,— ведь этот прелестный плафон будет виден только зрителям первых рядов. Разве это возможно в театре? Подумайте, может быть, сделать условный наклон потолка, который будет все-таки виден зрителю?» Пришлось переделывать весь макет.

Режиссерская работа Таирова и постановочная часть были уже на полном ходу, когда спектакль был отменен. Современники, наверно, хорошо помнят, какие печальные дни наступили для Камерного театра. Во всяком случае, «Евгений Онегин» не был показан зрителю, как говорят, «по не зависящим от театра обстоятельствам».

## V

Главный режиссер Ленинградского Большого Драматического театра Алексей Денисович Дикий пригласил Осмеркина оформить юбилейный пушкинский спектакль «Моцарт и Сальери», «Сцены из рыцарских времен» и «Русалка». Два последних произведения Пушкина остались, как известно, незаконченными, и никогда до того не были поставлены на русской драматической сцене.

Читающие эти пьесы, наверное, всегда испытывают чувство огорчения, когда неожиданно наталкиваются на многоточие, где обрывается текст. Однако Дикий сумел найти завершенность действия при сценическом воплощении пьес «Сцены из рыцарских времен» и «Русалка».

Все зеркало сцены обрамлялось ампирным порталом. Когда открывался большой театральный занавес, на втором занавесе перед зрителем возникал на белом фоне увеличенный в соответствии с масштабами сцены автопортрет Пушкина в профиль.

В пьесе «Моцарт и Сальери» на заднике светилось написанное большое окно с цветными витражами. Менялась обстановка отдельных сцен, но и в комнате Сальери, и в трактире «Золотого Льва» было все то же окно. Оно как бы раздвигало стену интерьера и через это окно слова Моцарта и Сальери, и звуки реквиема как бы уносились в большой мир.

На задниках в «Сценах из рыцарских времен» изображены были средневековые города и башни. В эпизоде, где вассалы бьются с рыцарями, задник представлял собой пейзаж, о котором Осмеркин писал в письмах, что он напоминает восточный берег Крыма.

Наибольшим успехом пользовалось оформление «Русалки». Очень много думал Александр Александрович, как одеть многочисленных персонажей, присутствующих на свадьбе князя. Он боялся «оперности» и «ложного русского стиля» — «Style à la Russe». «Только не Ропет,— говорил он.— И только не сарафаны и не кокошники с камнями и жемчугом». В результате костюмы оказались удачными. Они были бледных тонов, и женские шелковые одежды напоминали

собой ниспадающие до пола рубахи-саваны. Эти отнюдь не нарядные цвета придавали свадьбе грустный колорит. Казалось, это торжество содержит в себе начало чьей-то гибели.

Спектакль пользовался успехом, и был в особенности одобрен пушкинистами, считавшими, что «Русалка» и «Сцены из рыцарских времен» утвердили себе, наконец, право на сценическое воплощение.

## VI

В дальнейшие годы, работая над крымскими пейзажами, Осмеркин писал в письмах, как вдохновляют его пушкинские образы Тавриды. Письма эти содержали большие выдержки из стихотворений поэта.

Пушкин часто определял его зрительное восприятие, обострял его глаз художника. Многочисленные пейзажи любимого Ленинграда подсказаны видением поэта.

...Люблю твой строгий, стройный вид,
Невы державное теченье,
Береговой ее гранит,
Твоих оград узор чугунный,
Твоих задумчивых ночей
Прозрачный сумрак, блеск безлунный...

Восторженный пыл своей любви к Пушкину он пронес через всю жизнь.

Незадолго до смерти, совсем больной, зашел он ко мне. Сел в кресло и, задумчиво глядя, долго молчал. И вдруг — не прочитал, а медленно произнес блоковские стихи:

Пушкин! Тайную свободу
Пели мы вослед тебе!
Дай нам руку в непогоду,
Помоги в немой борьбе!

Эта наша встреча с Осмеркиным была последней.

## Вс. Н. Петров[1]
## Из выступления на вечере памяти А. А. Осмеркина в 1967 году

[...] Я познакомился с Осмеркиным [...] когда ему было немногим более 40 лет. Было это в Академии художеств. Там существовало такое эфемерное заведение, вскоре закрытое, которое называлось «Институт живописи, скульптуры и графики» [2]. Работал там Н. Н. Пунин, и вокруг него образовалась [...] среда, которой больше я не встречал. Основными фигурами там были А. Т. Матвеев, П. С. Уткин [3], П. С. Наумов, Е. Е. Лансере [4], Н. А. Тырса [5] и редкими наездами из Москвы Александр Александрович. В общем, это была живая история русского искусства, начиная от «Голубой розы», «Бубнового валета» и «Мира искусства». [...]

В тот период, когда я особенно часто с ним встречался, две темы преимущественно его занимали [...] — Сезанн, кубисты и новая французская живопись в целом (первая тема), и вторая тема — Пушкин и пушкинский Петербург. Эти две темы, как мне казалось, составляли тогда основу его внутреннего мира, в котором они гармонично сочетались. И соответственно направлению его интересов сложилось два круга людей, с которыми он преимущественно и общался: во-первых, среда художников, и, во-вторых, среда литераторов — людей пушкинской культуры. Я часто встречал Александра

Печатается по стенограмме вечера, состоявшегося 6 декабря 1967 г. в Гос. Русском музее и посвященного 75-летию со дня рождения А. А. Осмеркина. (Стенограмма в Архиве А. А. Осмеркина.) Публикуется впервые.

1 Петров, Всеволод Николаевич (1912—1978), искусствовед, историк русского и советского искусства, художественный критик.

2 До 1936 г. в системе ВАХ существовало два научно-исследовательских института: Институт живописи, скульптуры и графики и Институт архитектуры. В августе 1936 г. оба института были реорганизованы в единый Научно-исследовательский институт ВАХ.

3 Уткин, Петр Саввич

Александровича в доме Анны Андреевны Ахматовой, а также в доме необычайно ценимого им поэта М. А. Кузмина. В обеих сферах он был — мало сказать желанным гостем — он был любимцем. Он обладал необыкновенным обаянием [...] Когда я думаю о тайне этого обаяния, мне представляется, что природа заложила в него одно очень редкое качество, которое буквально на глазах уходит из нашей жизни. Это качество — область артистизма. [...] Природа артистизма становится понятной, когда вспоминаешь Александра Александровича.

[...] Я не побоюсь сказать, что в Александре Александровиче были какие-то пушкинские черты — пушкинская легкость и пушкинская вдохновенность. Недаром он говорил, что считает Пушкина необычайно ярким колористом. [...]

(1877—1934), график, живописец, художник круга «Голубой розы».

[4] Лансере, Евгений Евгеньевич (1875—1946), живописец, график, был членом «Мира искусства».

[5] Тырса, Николай Андреевич (1887—1942), график, живописец.

## С. М. Юнович
## Об Осмеркине

Воспоминания С. М. Юнович написаны специально для настоящего издания.

В самой его натуре была заложена артистичность, как бы освещавшая все, чем бы он ни занимался. Осмеркин был артистичен и в своем искусстве живописи, и в педагогике, и во взаимоотношениях с людьми, его окружавшими. Осмеркинская артистичность ничего общего не имела с актерством или игрой на публику, она была сродни врожденной пластичности, подобна природному вкусу или абсолютному слуху — это было нечто органически присущее ему от рождения.

Юношей, живя еще в провинциальном городе, Осмеркин приобщился к театру. Но несмотря на прекрасные внешние данные, актером он не стал. Художник возобладал в нем, хотя Мельпомена и в дальнейшем пыталась завлечь его на подмостки — сначала в дореволюционном Киеве, а позже в Москве. Осмеркина неудержимо тянула к себе станковая живопись.

Поэтому, наверное, театральные увлечения и исполнение ряда декораций для опереточно-эстрадных представлений не оставили заметного следа в его биографии предреволюционных лет. Погруженный в живопись, Александр Александрович долгие годы избегал театра. Я думаю, что причиной этому, по всей вероятности, было неприятие художником конструктивистских веяний в театре тех лет. Предметность, вещизм на театральной площадке, наверное, претили живописному восприятию Осмеркина. А он любил краски — мир, сотканный из цвета.

В 100-летие годовщины гибели Пушкина Ленинградский Большой Драматический театр пригласил Осмеркина для оформления «Маленьких трагедий». Алексей Дикий нашел в Осмеркине и художника и пушкиниста. Осмеркинская живопись оказалась созвучной пушкинскому тексту. Такое случается в театре. Подобным образом расцвела живопись Головина в лермонтовском «Маскараде», живопись Тышлера в шекспировских трагедиях.

Кроме таланта художника, Осмеркин был наделен еще удивительным талантом общения с людьми. Я думаю, что это определило его долголетнюю педагогическую деятельность. Его способность почти растворяться в собеседнике, без всякого усилия войти в мир других интересов с искренностью, не оставляющей сомнения, с заинтересованностью, вызывающей доверие, и сделала его другом поэтов, актеров, архитекторов, историков литературы и искусства. Они все его чувствовали «своим».

## Е. Е. Еней[1]

## Из выступления на вечере памяти А. А. Осмеркина в 1967 году

Печатается по стенограмме вечера, состоявшегося 6 декабря 1967 г. в Гос. Русском музее и посвященного 75-летию со дня рождения А. А. Осмеркина. (Стенограмма в Архиве А. А. Осмеркина.) Публикуется впервые.

[...] Я был секретарем Ленинградского отделения Союза художников и в качестве такового познакомился с Александром Александровичем, который, приезжая в Ленинград, пару раз заглянул в Союз художников. Я знал, что если он появится, то вслед за ним придет Малаховский [2] и притащит Радлова. Это был настоящий триумвират! Это были аристократы в лучшем смысле слова.

Я думал: что объединяет этих людей, очень разных? По творческим признакам между ними очень мало общего. Однако, я к этому был подготовлен, потому что был знаком с московским обществом Осмеркина. В числе других там были А. Тышлер, Ю. Пименов [3], абсолютно не похожие на Осмеркина. Раздумывая над этим, я пришел к убеждению, что внутренний строй Александра Александровича, чувствования, человеческий характер были построены на такой основе, как гражданская и профессиональная гордость.

[...] Он был убежден, уверен в том, что у него есть право на самовыражение и что он сможет сделать то, к чему влечет его в искусстве, а большего он и не хотел. [...] Он знал, что люди существуют на свете разные, и никогда не считал, что по его законам должны жить другие, поэтому он никогда не навязывал своих взглядов, своих догм, полагал, что прежде всего важно, чтобы люди друг друга уважали. В этом отношении он был совершенно искренним человеком [...]

Александр Александрович был тем человеком, который никогда не предаст тебя, а прямо тебе скажет: «Это мне не нравится». Это его свойство бесконечно меня подкупало, хотя я редко с ним встречался. Однажды я увидел его около решетки Михайловского сада. Это было поздней осенью, падали последние листья, он работал с огромным напряжением. Меня он не заметил. Я решил: не буду мешать ему в этом священном диалоге человека и природы. [...]

[1] Еней, Евгений Евгеньевич (1890—1971), художник кино.

[2] Малаховский, Бронислав Брониславович (1902—1937), график, иллюстратор, художник театра.

[3] Пименов, Юрий (Георгий) Иванович (р. 1903—1977), живописец, график.

## М. А. Асламазян

## Об Осмеркине

Написано специально для данного издания.

Моему знакомству с Александром Александровичем Осмеркиным в 1935 году предшествовало перевыборное собрание Ленинградского Союза художников. В списке кандидатов в новое Правление была и моя фамилия.

Председательствующий Манизер М. Г.[1] предложил мне рассказать свою биографию. Поднявшись на трибуну и увидев море голов художников, я очень растерялась, все забыла, что собиралась рассказать о себе, и в отчаянье сказала: «Во-первых, я дочь мельника и выросла на мельнице». В зале пошло шушуканье, я еще больше смешалась и, чтобы закончить со своим происхождением, выпалила: «Во-вторых, нас семь сестер и один брат — как в сказках». Зал мне бурно аплодировал, и на этом закончилось мое первое выступление в ЛОССХе.

В конце заседания ко мне подошел высокий, красивый, очень элегантно одетый мужчина и слегка грассируя сказал:

— Я — художник Радлов. Ваше выступление было блестящим. Можно просить Вас на ужин к нам — домой?

Николай Эрнестович в те годы был единственным среди художников в Ленинграде обладателем собственной машины. Автомобиль его был серого цвета с милым прозвищем «Маломыш». На этом вот «маломыше» Радлов и привез меня к себе домой.

[1] Манизер, Матвей Генрихович (1891—1966), скульптор.

Н. Э. Радлов. Портрет художника А. А. Осмеркина. Б., акв. Середина 1930-х гг.

Жили Радловы на Миллионной улице, недалеко от Эрмитажа. Когда я вошла, мне показалось, что я попала в квартиру пушкинских времен.

Гости, собравшиеся в гостиной, куда меня, сильно оробевшую, ввел хозяин, были мне знакомы по книгам и афишам — пианисты Павел Серебряков и Лев Оборин, режиссер Сергей Эрнестович Радлов, его жена — известная переводчица Анна Радлова, Михаил Зощенко, потом царственной походкой вошла Анна Ахматова.

В глубоком кресле ко мне боком сидел человек в черном костюме с бабочкой, его красивый профиль вырисовывался на темном фоне обоев, светло-русые кудрявые волосы падали небрежно на лоб, в левой руке он держал трубку и, жестикулируя правой, оживленно что-то рассказывал собеседнику. Увидев нас, он привстал, привет-

ливо взглянув на меня блестящими глазами. Нас познакомили. Это был Александр Александрович Осмеркин.

Говорят, бывает любовь с первого взгляда, но бывает и родство душ с первого взгляда, первой встречи. Так и случилось,— в тот вечер я нашла друга, любовь и уважение к которому ношу в своем сердце и по сей день.

В течение всего вечера Осмеркин оставался в центре внимания собравшихся. Его артистичность и обаяние показались мне тогда прямо-таки колдовскими. Переполненная чувством восторга, я сожалела, что занимаюсь не у него, а когда пили за его здоровье, вдруг сказала: «Все равно я буду учиться у Вас!»

В Академии я была студенткой мастерской А. И. Савинова, а сестра моя [2] обучалась у Осмеркина. После этого вечера я зачастила в мастерскую Александра Александровича. Особенно любила ходить туда, когда он ставил новые постановки и объяснял задачи студентам. У них тогда почти постоянно позировала очень красивая натурщица — Катя [3] — ренуаровского типа с розово-перламутровым цветом тела и черными волосами. Она очень нравилась Осмеркину, и он частенько писал ее вместе со студентами. В его объяснениях было то удивительное чувство искусства, которое вызывало у нас преклонение перед натурой, перед ее красотой, которую он умел раскрывать. Обыденность становилась божественно прекрасной.

[2] Е. А. Асламазян.

[3] Е. Батогова.

Увлекаясь, он увлекал нас, любя свое дело, учил любовному отношению к живописи.

В перерыве или в свободные от занятий часы Александр Александрович рассуждал об искусстве, о великих художниках, о французской школе. В этой теме он был неисчерпаем. Его знание эпохи, истории нравов, взаимоотношений между мастерами, его эрудиция в художественном наследии импрессионизма были огромны.

Эти рассказы и размышления художника о художниках были для нас очень поучительны — в них напрочь отсутствовало стремление к наукообразным формулировкам; профессор склонен был скорее процитировать на память высказывание мастера и прокомментировать его по-своему, по-осмеркински — образно и применительно к теме разговора, часто стремясь приблизить задачу, разрешенную кем-либо из больших художников, к задачам, которые ставила школьная программа. И от этого приближения опыта замечательных художников прошлого проблемы курсовой постановки делались выше — перед нами как бы раскрывались горизонты большого искусства.

Александр Александрович и Борис Владимирович Иогансон вели мастерские живописи в нашем институте и из Москвы приезжали часто в Ленинград.

Мне посчастливилось несколько раз ехать с ними в Москву на совещания по делам ЛОССХа. Я никогда не забуду эти поездки — это были ночи без сна. Разговоры об искусстве сменялись чтением стихов — Пушкин, Блок, Есенин, Хлебников, Цветаева, Ахматова. Оба обладали блестящей памятью и читали удивительно просто, без театрального пафоса, а просто так — для себя, вслух, не думая о слушателе, наслаждаясь самой поэзией; устав — вспоминали прошлые годы, потягивали сухое вино, захваченное в путь-дорогу, и опять возникали стихи — до света, до прибытия в Москву.

После войны мы встречались с Александром Александровичем чаще всего у Г. И. Кепинова [4], где он был всегда желанным гостем. В те годы художник с женой кочевали с одной квартиры на другую — у них было трудно с жильем и местом для работы. Глядя на них, я вспоминала старое предание о том, как бог, поместивший любящие души в одно яблоко, разрезал его на две равные доли и бросил в разные концы небесной сини; с тех пор мириады разде-

[4] Кепинов, Григорий Иванович (1886—1966), скульптор. Друг А. А. Осмеркина в течение многих лет. В 1949 году А. А. Осмеркин писал его портрет.

ленных половин — душ ищут свои половины и, если находят, то обретают счастье. Так произошло и с Осмеркиным — после долгих житейских перемен он нашел свою «половину»: Надежда Георгиевна Навроцкая стала его женой. Они понимали друг друга с полуслова. Красивая, веселая Надя стала верным другом, и в последние месяцы его жизни по-матерински ухаживала за больным Осмеркиным, носила его этюдник, зонт и холсты на мотив и сидела рядом с ним, пока он работал.

Однако, как ни сложны бывали порой будни художника, он все время работал, переполненный творческими планами. Свершиться одним было дано, другим — нет. Так, он очень хотел написать двойной портрет — Ерануи и меня, сидящих на ковре, но поначалу было негде, когда же, наконец, он переехал в свою мастерскую, наступила тяжелая и трагическая полоса жизни этого замечательного мастера. Прекрасный замысел этого портрета не был реализован.

Истинные художники порой бывают бессильны перед ничтожествами. Холодное железо может погубить живую ткань. Обрушившаяся на Осмеркина клевета в пособничестве космополитизму и обвинение в формализме лишили его возможности участия в выставках, как по мановению злого рока его изгнали из вузов, где он профессорствовал более половины своей жизни, перестали покупать его картины. Я приходила к нему на Кировскую и восхищалась его мужеством и убежденностью настоящего художника. Он продолжал писать. Пойдя на завод, написал большой групповой портрет передовиков-рабочих. Увлеченный работой, вспоминал Рембрандта и говорил, что «черпает силы в великом голландце». Эту картину тоже не приняли на выставку. Рассказывая об этом, он, грустно улыбаясь, сказал: «Синдиков моих наклонили и отклонили».

Вскоре художника поразил смертельный недуг. В июне 1953 года его не стало.

Для тогдашнего руководства Союза он был изгоем-формалистом, и прощание с прахом покойного не было разрешено в помещении Союза, а происходило в помещении на ул. Горького, 48. Проститься с ним и сказать последние сердечные слова пришли лучшие художники, композиторы, писатели, режиссеры, архитекторы Москвы. Было очень много народа, часть даже стояла на улице, в последний раз я там увидела окаменевшую от горя Анну Ахматову.

На стенах были развешаны прекрасные картины Александра Александровича — они сияли нетленной красотой живописи.

Выступивший архитектор Руднев громким, ясным, взволнованным голосом сказал: «Осмеркин с нами,— в своих холстах. Ушел мастер, но осталось дело его таланта, его рук, его прекрасной души — осталась живопись Осмеркина. Она бессмертна».

Как прекрасно теперь, много лет спустя встречаться с произведениями Осмеркина в музеях. Мне каждый раз хочется сказать — здравствуйте, Александр Александрович!

## Б. В. Иогансон

## Из выступления на вечере памяти А. А. Осмеркина в 1959 году

Печатается по стенограмме вечера памяти А. А. Осмеркина, состоявшегося на выставке его работ (Москва, Кузнецкий мост, 11) 13 октября 1959 г. (Стенограмма в Архиве А. А. Осмеркина.) Публикуется впервые.

[...] Я с Александром Александровичем очень близко подружился, когда мы вместе в течение долгих лет преподавали в Репинском институте в Ленинграде [1] и вместе проводили там годы жизни. Мы вместе с ним жи[ва]ли в Европейской гостинице. [...]

У нас с Александром Александровичем были споры, во многом мы не сходились, но сходились мы с ним в одном, что живопись — это, конечно, прежде всего свет. Живописать, т. е. видеть природу

[1] В Институте живописи, скульптуры и архитектуры (с 1944 г.— имени И. Е. Репина) ВАХ в Ленинграде.

в полном ее сиянии, звучании. И мы сходились [на том], что картина жива только тогда, когда в ней дышит жизнь.

Вместе с ним я бывал на этюдах под Ленинградом. Он любил писать до смерти [...] Он говорил: «Я так люблю писать, мне так хочется писать, что сам процесс письма доставляет мне страшное наслаждение». В этом сказывался настоящий художник. То, что он писал до самозабвения, дало возможность проявиться его огромному колористическому таланту.

[...] Я вспоминаю один эпизод, который говорит о том, как он относился к жилищному уюту. Он не имел своей квартиры. Но однажды он мне сказал: «Пойдем ко мне, покажу тебе, как я живу»,— у него в Академии была огромная комната. Как только он отворил комнату, я сразу закашлял, так как там было полно [пы]ли, на столе табуретка, на ней огромный баллон с 1000-свечовой лампочкой. «Зачем тебе такая лампочка?» — «А разве найдешь в 40 свечей». Над столом, на веревке, висел большой золотой амур — деревянный. Представьте тебе такую обстановку — пыль, 1000-свечовая лампочка, золотой амур. «Давай,— говорит,— выпьем по чашке».— «А чем угощать будешь» — «Вот селедка» (которая лежала на бумаге). «А чем резать?» — «А вот ножницы». [...]

## И. И. Кудрявцев[1]
## Воспоминания об Осмеркине

Написаны специально для данного издания.

[1] Кудрявцев, Иван Игнатьевич (р. 1911 г.), живописец.

С Осмеркиным Александром Александровичем я впервые встретился в 1933 году в его мастерской в Ленинграде, во Всероссийской Академии художеств, как один из его учеников.

До этого в бывшей Академии был полный развал. С легкой руки Маслова (директор ИНПИ — Институт пролетарского искусства, так звучало название «новой» Академии) расколотили все копии с античной скульптуры, разрезали холст Рериха для упражнения студентов. Богов нет, нет богов и в искусстве. Аспиранты заявляли, что отказываются от работы над натурой, как старого и вредного метода, и обязуются в своих программных вещах не пользоваться натурой. С 1933 года налаживается нормальная работа в Академии. Среди руководителей мастерских все художники с именами: А. А. Осмеркин, И. И. Бродский, Д. Н. Кардовский, А. И. Савинов, А. Т. Матвеев. Интуитивное чувство и потребность осваивать живопись как культуру, сложившуюся веками, подсказали мне выбор мастерской.

Постановки по живописи Осмеркин всегда продумывал основательно. Впоследствии он и нас привлекал участвовать в сочинении постановок, но наше участие никогда не ломало его замысла. За три года академической учебы в мастерской Александр Александрович ни разу не повторился в своих постановках. Это редкое качество Осмеркина поднимало его в наших глазах над другими преподавателями. В ходу у нас были вечные объекты — головы стариков и старух, фигуры девушек и юношей, обнаженных и одетых. В каждую из постановок вкладывалась точная живописная и смысловая задача. Осмеркин часто создавал в натуре рембрандтовские ситуации или же нечто близкое к Тициану, Гойе, Кустодиеву, Кончаловскому и т. д. После таких штудий многое становилось понятнее в холстах великих мастеров.

Все, что делал Осмеркин для нас, он делал не как «мэтр»; вся его деятельность шла незаметно на пользу юности. В разговорах о литературе и искусстве он поднимал проблемы творчества, связывая их с повседневной жизнью. Интересны были воспоминания Осмеркина о поэтах Есенине и Маяковском; с Алексеем Толстым он был

дружен. Все это открывало перед нами новые грани духовной жизни. Своя, особая слабость была у него к французскому искусству и литературе. Поэты, писатели и художники прошлого Франции ввели Осмеркина в Париж, как в его собственный дом — он там все знал, все помнил, а в Париже так и не был: грустно.

В зимние каникулы 1934 года Осмеркин повез нас показывать Москву. Москва — начало строительства метро, толчея, шум, суета. Сухаревка, Сухаревская башня и Красная площадь; Василий Блаженный и Московский Кремль — как это велико! Суриков вспоминается. Жаль, что убрав Сухаревскую башню, создатели новой Москвы вырвали страницу истории России. Это тоже грустно. В Москве мы с Осмеркиным побывали во всех музеях. В один из вечеров смотрели постановку Мейерхольда — «Лес» Островского.

В нашей мастерской часто бывали московские художники, артисты. Чаще других бывал Петр Петрович Кончаловский. Однажды, будучи в хорошем настроении, он рассказывал, как освобождался от заученной академической привычки рисовать: «Я брал в левую руку уголь или кисть и начинал рисовать на холсте — получалось плохо, но куда свободнее и интереснее, чем правой». Этот рассказ был для нас любопытен, а Осмеркин смеялся легко, непринужденно и заразительно.

Осмеркин был тонким знатоком искусства и понимал назначение его. Отсюда его ученикам передалось чувство ответственности. Этим можно, пожалуй, объяснить выбор тем для дипломных работ: Г. Павловский — «Политических ведут». Е. Зайцев — «Гибель Чапаева», И. Кудрявцев — «II-й Всероссийский съезд Советов».

Со стороны могло показаться странным, но И. И. Бродский с уважением относился к мастерской Осмеркина. Бродский приходил к нам часто, внимательно смотрел работы студентов и говорил: «А мне нравится».

В 1946 году, зимой, я вернулся из армии в Ленинград. Пошел в Академию к Александру Александровичу. Мороз, солнце, снежок хрустит, и буквально на середине Невы встретились с Осмеркиным и Иогансоном. Все трое пошли в Эрмитаж. Война позади, надежды опять впереди.

## С. И. Осипов[1]

## Прекрасные годы

Написано специально для данного издания.

Второй курс кончался как-то незаметно, однако за привычной зачетной суетней маячила и приближалась волновавшая нас несколько необычная акция, связанная с началом обучения в индивидуальных мастерских, куда набор студентов вели сами руководители мастерских. Профессор выбирал себе ученика. Ну, как тут было не волноваться, когда твои работы ставились на смотр таких столпов Академии, как Бродский, Осмеркин, Савинов, Френц [2].

Конечно, каждый из нас где-то тайно мечтал стать учеником того или другого мастера, но одно дело твои мальчишеские мечты, а предстоящее «чистилище» — нечто совсем иное. Поэтому трудно описать мое состояние, когда я узнал, что Александр Александрович взял меня к себе в мастерскую. Мечта обернулась явью — так судьба свела меня с А. А. Осмеркиным, в мастерской которого я проработал четыре года.

Еще задолго до поступления в Академию Художеств я услышал о московском художнике Осмеркине, позже — увидел его картины, а еще позднее, уже став студентом,— увидел впервые и его самого в коридоре Академии. Тогда, конечно, я и не помышлял, что через несколько лет попаду к нему, стану «осмеркинцем».

1 Осипов, Сергей Иванович (р. 1915 г.), живописец, окончил ВАХ по мастерской Осмеркина в 1940 г.

2 Френц, Рудольф Рудольфович (1888—1956), живописец, график, художник театра, руководитель мастерской батальной живописи ВАХ.

А. А. Осмеркин, Б. В. Иогансон и Г. В. Павловский на просмотре студенческих работ в Институте живописи, скульптуры и архитектуры ВАХ. 1939. Слева направо: И. Д. Калашников, Г. А. Савинов, А. В. Попов, Г. В. Павловский Е. Л. Абрамян, Б. В. Иогансон, А. А. Осмеркин, В. Н. Дружинин, В. И. Казимиров

Мастерская Александра Александровича в Академии была неким оазисом, в котором расцветала, по нашему представлению, настоящая живопись, связанная с именами замечательных московских художников, а ее миссионером в стенах ленинградского вуза был Осмеркин.

Отчетные выставки мастерской сияли непетроградской свежестью и яркостью красок. Влияние профессора было очевидно — осмеркинский метод давал зримые плоды.

В эти дни мастерскую заполняли сходившиеся со всех курсов и отделений студенты и педагоги. Каждый такой просмотр становился событием — здесь сталкивались мнения, вкусы, пристрастия, убеждения. Восхищались и ругали с присущей молодости категоричностью, со страстью утверждали и с неменьшей страстностью отрицали «московскую школу». Равнодушию тут места не было.

Учебную программу Осмеркин освещал своей художнической увлеченностью. Это начиналось с постановок. Они были необычайны и привлекательны, как удивительные сцены. Их интересность складывалась из неразрывности содержательности и цветового начала. Для Александра Александровича было очень важно, чтобы мы, студенты, поняли сущность живописной задачи, которая заключалась в школьной постановке.

Поэтому, изрядно повозившись с устройством модели, найдя, наконец, такое место и положение для нее, которое раскрывало множество возможностей для живописи, он, довольный и усталый, раскуривая то и дело гаснущую трубку, поглядывая на нас, устраивающихся с мольбертами, замечал: «Ребятушки, а модель-то, поглядите — совсем голубая. После Ционглинского [3], вот, только, пожалуй, у нас в мастерской модель пишут голубыми красками».

Каждый его приезд из Москвы на занятия в Академию становился для нас праздником — днями или неделями общения.

Александр Александрович был, по-моему, прирожденный педагог, умевший, как никто, объяснить трудности, возникавшие в работе, находя при этом удивительно точные, порой не прямые, но дающие пищу для размышлений слова.

Писали модель. Я бился над холстом, стремясь собрать в целое

[3] Ционглинский, Ян Францевич (1858—1912), живописец. Учился в Академии художеств в Петербурге. Преподавал в школе Общества поощрения художеств, в Высшем художественном училище (с 1902 г.).

всю постановку, и наносил тысячи дробных мазков маленькими кистями.

Осмеркин сказал: «Осипов, неплохо бы Вам немного Фешина...» [4] И как-то все стало ясно.

Александр Александрович был противником сырости в работах учеников. Умение «заканчивать» работу было одной из тех задач, которые нас приближали к профессиональному мастерству. Бывало, после летней практики нанесем охапки работ — холстов, картонов — все пред очи любимого учителя. Профессор ко всем: «Ребятушки, не делайте выбросков!» — и становилось неловко и стыдно за сырые, приблизительные наброски, так метко окрещенные.

Александр Александрович обладал большим чувством юмора, что при его природной доброте и отзывчивости окрашивало и смягчало иногда колкие характеристики и убийственные замечания. Указывая на одну дипломную картину, где конники с саблями наголо были крайне неудачно срезаны рамой, замечает: «Ребятушки, не пишите дипломов, где саблями рамы рубят». Как-то рассматривая курсовой эскиз, где композиция развалилась надвое, засмеялся: «Голубчик, у Вас на два зачета хватит».

Практику 1939 года мы проводили в Крыму, в Алупке. Осмеркин был с нами. Он работал с упоением — с утра до вечера, порой забывая об обеде и ужине. Как-то раз он пригласил меня: «Осипов, идемте выбирать мотивы». Он очень любил это французское определение места, которое послужит натурой художнику. Мы долго колесили с ним по алупкинским дорогам, по громадному алупкинскому парку. Когда он уезжал, крымские «мотивы», улегшиеся в холсты, составляли изрядный багаж, в него вошел так же еще ряд превосходных натюрмортов. Один из них «Розы на фоне моря» особенно поразил меня — это была картина в полном смысле этого понятия, не этюд с натуры, а написанная на натуре картина — «вещь», как любил говорить он.

Осмеркин любил разговаривать с учениками об искусстве, и его суждения о живописи остались в моей памяти. Его восхищение старыми мастерами было беспредельным. Рембрандта он боготворил, и каждая новая встреча с картинами великих мастеров в Эрмитаже как бы увеличивала его открытия в шедеврах, сотни раз им виденных, но всегда остававшихся для него в своей глубине неисчерпаемыми, бездонными.

Посещение музея с учителем превращалось в событие, всегда выходившее за рамки учебной программы. Разговоры около картин будили в наших душах самые высокие стремления. «Искусству учатся в музее» — любил повторять Александр Александрович ренуаровскую фразу, и, верно, музей для нас сделался второй школой.

Размышления профессора в музее продолжали его общение с нами в мастерской:

— Умейте смотреть — поглядите, как у Терборха написано черное.

— Генсборо — чудо, как решена гамма голубых.

— Не проходите мимо «Портрета актера» Доменико Фети,— восторженно восклицал он,— какое владение холодными! А у Перроно в «Мальчике»?! Ах, все замечательные живописцы — в холодном тоне.

Александр Иванов и Суриков всегда были предметом его восхищения:

— П. П. Кончаловский как-то показывал мне хранившиеся в «сундуке» Сурикова 20 этюдов палки, воткнутой в снег, для посоха странницы, что рухнула на колени в снег около юродивого в «Морозовой». 20 этюдов! Вот удивительная потребность художника в натуре! Вот изучение предмета!

[4] Фешин, Николай Иванович (1881—1956), живописец, учился в Академии художеств в Петербурге (1901—1909). Впоследствии эмигрировал.

Личный художественный опыт позволял Александру Александровичу обнаруживать трудные и тонкие связи в живописи русских и западноевропейских мастеров. Так, раскрывая перед нами метод Сезанна, он сопоставлял его с живописным опытом Александра Иванова, и тогда «Гора св. Виктории» с ее переходами четко намеченных цветовых планов — от теплых розовых и оранжевых к синим и голубым,— становилась где-то совсем рядом с итальянскими полотнами нашего великого Иванова.

Живописные идеи мастеров, ранее скрытые музейной торжественностью, делались близкими, раскрываясь внезапно в каких-то своих деталях.

Музеи будоражили наши молодые головы. Увиденное и понятое так хотелось немедля включить в свою работу. Скорей в мастерскую!

Вспоминая о студенческих годах, мне приходит мысль о том, что если в годы обучения у Осмеркина, в ежедневном, упорном постижении натуры, нам удавалось делать маленькие успехи, двигаться вперед, то это было также закреплением начал того понимания большого искусства, которое раскрывал перед нами наш учитель, настойчиво посылая нас в музей, стремясь, чтобы наше изучение натуры в мастерской и на природе укреплялось изучением работ великих мастеров.

Выдающийся художник, он был выдающимся педагогом. Помню, как И. И. Бродский, тогда ректор Академии, на защите диплома Е. Павловским обратился к Осмеркину:

— Спасибо Вам, Александр Александрович, за то, что Вы воспитали такого художника.

Однако никакая похвала, от кого бы она ни шла, впрочем, как и хула, не могли поколебать его точки зрения, даже если он оставался одинок в своем убеждении. Как характерно было для него — на защите дипломной картины Ю. Верпаховской он обратился к сидевшим на обсуждении со словами, в которых было и удивление тем, что живопись его ученицы не воспринимается комиссией в той мере, какой она заслуживала, и восхищение талантом художницы:

— Да ведь это кислородная подушка в Академии художеств: ведь это же живопись!

## Ф. П. Глебов[1]

## Приобщение к искусству

Написано специально для настоящего издания.

[1] Глебов, Федор Петрович (р. 1914 г.), живописец, окончил Московский художественный институт по мастерской Осмеркина в 1946 г.

Память об Александре Александровиче Осмеркине связывается у меня, прежде всего, со счастливой порой довоенного Московского художественного института.

Учеба у Осмеркина вспоминается как радостное приобщение к искусству. Он был человеком удивительно доброжелательным и доступным, с ним было всегда легко. В дружеском общении он открывал нам поэзию живописи любимых художников и живопись поэзии любимых поэтов.

Самым существенным в преподавательской деятельности Осмеркина я считаю умение воспитать в учениках художественное мышление, умение «настроить на волну искусства». Он умел восторженно любоваться прекрасным. Увлекаясь, умел увлечь, и передавал нам свое оптимистическое жизнерадостное мироощущение. Он был убежден и был убедителен, был авторитетен, ему верили, его любили, потому что свидетельством его правоты была его замечательная живопись.

Вспоминается жаркий крымский полдень. С утра мы с Александром Александровичем писали этюды, а сейчас отдыхаем в тени густой шелковицы. В просветах листвы краснеющего виноградника

голубеет море. На сухой примятой траве растянулся друг Осмеркина, искусствовед Габричевский Александр Георгиевич. Он лежит на спине и сквозь толстые стекла очков смотрит в безоблачное небо. В траве стрекочут рыжие кузнечики, такие же сухие и колючие, как трава. Взбираясь на Габричевского, как на господствующую высоту, они прыгают и исчезают в нагретом воздухе.

Габричевский внимательно слушает. Осмеркин декламирует стихи, полулежа, опираясь спиной о ствол дерева. Кудрявая голова откинута назад, глаза закрыты. Прочел Пушкина — «Брожу ли я вдоль улиц шумных» и Блока «О доблестях, о подвигах, о славе...». Теперь читает Есенина. Декламирует нараспев, подчеркивая ритм стиха, в такт покачивая головой:

Не жалею, не зову, не плачу,
Все пройдет, как с белых яблонь дым.
Увяданья золотом охваченный...

Осмеркин декламирует с упоением, стихи волнуют и захватывают его. Он оканчивает стихотворение, упирая на открытые гласные:

Жизнь моя? иль ты приснилась мне?
Словно я весенней гулкой ранью
Проскакал на розовом коне.

Александр Александрович умолкает, как бы возвращаясь из мира Есенина к нам, открывает глаза и говорит: «Ребятушки! Какой живописец Есенин: «Проскакал на розовом коне!».

## Д. Н. Домогацкий[1]
## Об А. А. Осмеркине

Написано специально для настоящего издания.

В среде художников Александра Александровича Осмеркина отличала широта взглядов. Кастовая ограниченность была ему чужда. Эта широта не имела ничего общего с беспринципностью, с прекраснодушной всеядностью. Там, где надо, в вопросах, касающихся существа искусства — в художественности, Александр Александрович бывал неумолим в оценке.

Однажды, просматривая этюды молодого, недавно окончившего институт художника, Александр Александрович начал свое напутствие так: «Вы не моей веры, но Вы — художник!».

Как-то, беседуя со мной о живописи, Александр Александрович сказал: «Представьте себе, Митенька, картину, висящую в богатом дворцовом интерьере, среди мрамора, золота, шелка, бархата и прочей роскоши. Помимо всех своих качеств, она должна обладать еще одним — она не должна затеряться среди этого великолепия, должна быть его составной частью, а не казаться грязной портянкой, вставленной в раму». Это было для меня откровением. В эти годы слово «декоративность» было еще крамольным.

[1] Домогацкий, Дмитрий Николаевич (р. 1910 г.), живописец, учился в Московском художественном институте (маст. С. В. Герасимова), который окончил в 1942 г.

## Г. А. Савинов
## В мастерской А. А. Осмеркина

Написано специально для данного издания.

В 1937 году, когда я поступил в мастерскую Александра Александровича Осмеркина, она помещалась там, где некогда работал Тарас Шевченко и где теперь мемориальный музей этого поэта-художника.

В отличие от многих мастерских 30-х годов с их рабочей суровостью, со студентами, поглощенными проблемами искусства, мастерская Александра Александровича казалась светлее, веселее, чище. В ней была даже белая фарфоровая раковина, и кисти мы мыли каждый день. Стояло там также кресло золоченого дерева, обитое голубой тканью, фигурировавшее во многих постановках.

А. А. Осмеркин. Середина 1930-х гг.

Среди учеников Александра Александровича было тогда много девушек — веселых, славных и талантливых. Их присутствие вносило что-то особое в характер мастерской и в отношения между нами — студентами.

На стенах мастерской висели репродукции произведений Рембрандта, Э. Мане, Веласкеса, Сурикова, Сезанна, Гойи и других мастеров. Они были не только украшением мастерской, но и своеобразным учебным пособием. Александр Александрович иллюстрировал свои замечания по нашим работам указаниями на то, как аналогичные задачи решались великими художниками. Это запоминалось — было доказательно.

Постановки по живописи преследовали по мере нашего развития и различные цели. Они бывали разнообразны — от легких по тону

А. А. Осмеркин со студентами своей мастерской в Институте живописи, скульптуры и архитектуры ВАХ. 1938—1939. На первом плане — А. В. Попов; сидят (слева направо): Е. В. Байкова, Е. Л. Абрамян, О. Б. Богаевская, Г. В. Павловский, А. А. Осмеркин; стоят: И. Д. Калашников, В. И. Казимиров, Чеков, Г. А. Савинов, Б. В. Парюгин, Д. Г. Лукьянцев

или ярких по цвету — светлых постановок, с включением фигуры модели, как главного элемента, целостно связанного с общей цветовой гаммой, до светотеневых или контрастных по пятну сложных двухфигурных постановок портретного характера, с введением натюрморта, драпировок, создававших тональное погружение и т. п.

Внешний эффект не заменял главного в учебной постановке — живописной задачи, ведущей к познанию той или иной стороны мастерства живописи. Живописи в первую очередь.

Александр Александрович любил «светлый глаз» в живописи учеников. Повторял, помнится, слова К. Коровина, которого очень любил — «живописец пишет тень». Ясный разбор цветовых отношений, колористически целостный, конкретный в основных цветовых сочетаниях, и входил, мне кажется, в понятие «светлый глаз», когда Александр Александрович говорил: «О, у него (или у нее) светлый глаз».

В 1937 году рисунок в мастерской недолгое время вел Спирин [1]. Говорят, он был хорошим рисовальщиком, но совсем не подходил к характеру мастерской Осмеркина, и вскоре его сменил Семен Львович Абугов, перешедший из персональной мастерской А. И. Савинова, в ту пору расформированной. С Семеном Львовичем мы работали до конца нашего обучения. Он вел рисунок в мастерской до ее закрытия в 1947 году.

Несмотря на разность темперамента, возраста и характера, Осмеркина и Абугова объединяло общее и в педагогике и в искусстве — стремление к крупным пластическим решениям. С. Л. Абугов, с его убедительным конструктивизмом, ненавистью ко всему внешнему, непрочному, иллюзорному, очень много дал нашему художественному образованию. Ассистентом по живописи был тогда Г. В. Павловский — молодой энергичный художник, незадолго до того с большим успехом окончивший мастерскую Осмеркина.

Приезды Александра Александровича из Москвы, примерно раз в месяц, вносили большое оживление в нашу работу. Его желание видеть в ученике художника, а подчас и товарища по работе (мы иногда вместе писали), действовало на нас благотворно — хотелось работать.

Замечания Осмеркина были как бы случайны, «мимолетны». Он

[1] Спирин, Семен Васильевич (1885—1942), художник. Учился у Д. Н. Кардовского, преподавал в Институте живописи, скульптуры и архитектуры ВАХ в 1937—1938 гг.

часто говорил, смеясь — «я ведь не рисовака», но внимание к цвету, цветовому пятну, таинству тонально-световых отношений не снижало требований его к рисунку, пластической выразительности и характеру в постановке.

Много позже, на его посмертной выставке, мы увидели, как сам он рисовал: внимательно, пытливо, конструктивно. Александр Александрович говорил также: «я не преподавака», и действительно, в его замечаниях, в его методе не было «наукообразности» вещания.

Он обладал способностью находить в разговоре с учеником верный и очень доброжелательный тон. Он не навязывал своего искусства, своей веры — он просто помогал молодому художнику разобраться в том, что хорошо, профессионально в его работе, а что плохо — фальшиво.

И было еще одно — широта в понимании искусства, его обращение к наследию, искусству Франции конца XIX и начала XX века в первую очередь, что в те времена многими почиталось «крамольным». Я как-то не помню кого-либо из товарищей по мастерской, кто не понимал бы этого и не любил бы Александра Александровича. А сколько нас было — самых разных?

В 1938 году, летом Александр Александрович поехал с нами на практику на Волгу, в село Девичьи Горки, близ города Вольска. Эта поездка запомнилась мне на всю жизнь. Общение с мастером не только как с педагогом, но и товарищем по работе — Александр Александрович писал больше нас всех — дало очень много нашему художническому росту.

Вечерами, в сумерки, всей мастерской ходили на Волгу по меловым холмам, поросшим полынью, вниз к домику бакенщика, этюд которого так удался Александру Александровичу [2]. Покупали у бакенщика стерлядь, лещей — рыба была нанизана на кукон и лежала в мелкой воде на ребристом дне.

[2] А. А. Осмеркин. У бакенщика. Сумский государственный художественный музей.

С Александром Александровичем у меня связаны и другие воспоминания. Он часто бывал у моего отца и учителя А. И. Савинова, с которым его связывала верная дружба. Иногда вместе с Осмеркиным приходили к нам его друзья. Говорили об искусстве больше всего, да и обо всем на свете. На эти вечера, бывало, приходил Николай Семенович Тихонов — поэт, живший тогда с нами в одной квартире на Зверинской, 2/5. Его стихи, интереснейшие рассказы об Испании, Индии, Сванетии вливали какую-то современную струю в эти собрания.

В это время я работал над дипломом. Вспоминая, я удивляюсь тому, как много давал нам Александр Александрович в свои сравнительно редкие посещения. Его приезды выясняли, верно ли идет работа, и давали заряд на дальнейшее. И разговор с ним, подчас и не конкретно о работе, как-то помогал решать сугубо профессиональные задачи.

Я очень благодарен Александру Александровичу за то, что в год дипломной работы он помог мне частично освободиться от тяжелой умозрительности — черноты колорита, приблизил мою работу к более свежему жизненному восприятию.

В годы войны я не видел Осмеркина. Я был на фронте. Только в 1946 году мы увиделись снова. Александр Александрович почти не изменился, он был все тот же непосредственный, веселый, красивый человек.

В эти годы он много работал и подолгу жил в Ленинграде, писал в Михайловском саду, из окна гостиницы — Исаакий, городские пейзажи.

Как-то уже в 1948 г. мы с О. Б. Богаевской, ученицей Осмеркина, были у Александра Александровича в его мастерской на Кировской, в Москве. Он показал нам свое «полное собрание сочинений»,

как говорил он, смеясь. Мы впервые увидели его ранние работы, работы 20-х годов — «Ребятушки, я же всегда был реалистом, чего же они там говорят» — под «они» он, очевидно, разумел «искателей» формализма.

Как хорошо, что теперь эти холсты — и девушка в черном платье, и многие портреты и прекрасные натюрморты живут в наших музеях.

### О. Б. Богаевская

## Об учителе

Написано специально для данного издания.

Александр Александрович Осмеркин был и остался моим единственным учителем, которому я обязана многим из того, что мне удалось сделать.

Я увлекалась французами, как-то без оглядки и не всегда до конца сознательно. Помню, как Александр Александрович, который относился к моим работам хорошо, воевал за меня в Совете Академии. Работала я в халате, настолько вымазанном краской, что он стоял сам собой, и писала по преимуществу пальцами, считая это признаком истинного живописца.

Александр Александрович сказал мне однажды: «Олечка, душечка, посмотрите, какой там глазок», и на том месте этюда головы, где предполагался глаз, тонкой кистью, скромно начал его писать. Этот случай каким-то образом стал переломным в моем отношении к профессии живописца.

Он терпеть не мог мазни, погони за эффектом, нескромности и несерьезности в искусстве. Многие студенты, пришедшие к нему, как им казалось, в «левую мастерскую» и мазавшие без толку, становились объектом его насмешек — человека обычно бесконечно деликатного и доброго. Особенно действовала на нас увлеченность Александра Александровича профессиональной стороной дела, когда нам доводилось работать с ним вместе. Эта увлеченность была у него постоянной, и артист в нем поверялся профессионалом. Александр Александрович был веселым и легким человеком, но в живописи был серьезен, как мастер, как рабочий.

### А. В. Бекарян

## Наш учитель

Написано специально для данного издания.

[...] Если работа казалась Осмеркину заслуживающей внимания, он готов был защищать ее до последнего. А когда работа не нравилась, мы слышали его неизменное: «Этюд как этюд!».

Осмеркин не выносил, когда кто-либо из нас вместо того, чтобы «писать» (имея в виду цветовые и тональные отношения), начинал «мазать». «Мазать может и имеет право только Сарьян»,— говорил Александр Александрович.

Кончаловский был для него большим авторитетом, он часто приглашал его к нам в мастерскую, показывал наши работы.

### Б. В. Преображенский[1]

## В мастерской на Кировской

Написано специально для данного издания.

[1] Преображенский, Борис Владимирович (р. 1910 г.), живописец.

25 декабря 1942 г. в помещении Вахтанговского театрального училища на Собачьей площадке близ Арбата проходила торжественная защита дипломов небольшой группы студентов Московского государственного художественного института. Председательствовал Петр Петрович Кончаловский, за столом комиссии был цвет нашей профессуры — Дейнека, Лентулов, Осмеркин, было много гостей.

Наши дипломные картины и плакаты — все на военную тему, это и естественно. Большинство наших дипломов было рекомендовано, а потом принято на выставку, посвященную годовщине Красной Армии, что в те годы традиционно устраивалась в ЦДКА. Для большинства из нас это была первая государственная выставка, на которой пришлось участвовать. Помню, как на самодельных санках-волокушах с Б. Полянки, из запасника, через всю Москву везли картины на площадь Коммуны. Но это было позже.

А тогда, после объявления Комиссией оценок и раздачи премий Комитета по делам искусств — у всех одна мысль: отметить это событие. Главный вопрос — где? Народу много. Подошел Осмеркин: «Дайте, ребятушки, спичку». Закурил. Ласково обняв кого-то и включившись в разговор, сразу разрешает проблему: «Давайте у меня в мастерской, на Кировской». Выясняем, кто что может принести по части еды и питья. Собраться решили пораньше. Комендантский час ограничивал для нас конец предполагаемого торжества.

Вот мы и у Александра Александровича. От печурки-«буржуйки» 20-х годов распространяется чудесное тепло. Колена трубы пересекают мастерскую и выползают в отдушник. Стекла громадного окна осмеркинской мастерской крест-накрест заклеены бумажными лентами. Опускаем плотную глухую занавеску — так, чтоб со двора не было видать ни единой светлой щелки. Женская часть хлопочет с приготовлением немудреного нашего самоугощения. На печурке бурлит-варится картошка. К ней селедка — гвоздь закуски. Каждому должно достаться по 2 кусочка. Роскошь. Кто-то достает из кармана бутыль со спиртом. На стол выставляется водка — та, что выдается по талонам продкарточек.

Александр Александрович в теплой блузе, а сверху еще для утепления меховой жилет. Он весел и как всегда — удивительно мило радушен. Входит А. А. Дейнека в новой большой пушистой серой шапке. С его приходом вспыхивает разговор о спасении из-под обломков разбомбленного дома вещей Н. Э. Радлова. Николай Эрнестович не оправился от контузии и потому отсутствует здесь сегодня. Эту «операцию» спасения вещей мы проводим под командованием Дейнеки.

Окутанная морозным воздухом, в дверях появляется могучая фигура в большой меховой шубе — это Кончаловский. Хозяин дома с неизменной, все время гаснущей трубкой в зубах приветствует приходящих, показывает свои картины, его отрывают — где посуда? где что? — он успевает ко всем.

Большинство у Осмеркина в мастерской впервые. Здесь все нам интересно — и сам художник не в «профессорской» роли, и все, что вокруг, от мольберта до громадной библиотеки, занимающей целую стену мастерской, и кисти, что аккуратно каждая завернута в бумажный колпачок, и пушкинская маска, теплым восковым светом мерцающая на торце полки. Словом, все. Целый мир вещей, которые живут с художником, вернее, без которых он не может, очевидно, жить. Тут особый мир предметов — осмеркинский. В этой мастерской мне запомнились картины и книги. Они как бы дополнили для меня облик Александра Александровича. Мы, еще в светлые довоенные годы, в наших прекрасных Козах, познакомились с Осмеркиным. Помню, как он стоит на «мотиве» или на открытой веранде и сосредоточенно, забыв обо всем на свете, пишет натюрморт. Встанем чуть подальше, смотрим. Пишет мастер. Да как еще пишет! Это была наша чудесная довоенная школа!

В тот декабрьский военный вечер — это было, как вчера, совсем свежо в памяти, да и сейчас, много лет спустя — тоже. Это останется навсегда—как он работал, напряженно, сосредоточенно, и как-то удивительно казалось просто то, что он делал — как клал на холст краски, как подрисовывал контур или укладывал легким

движением кисти план за планом в пейзаже. Это было больше, чем учеба — это было для нас воспитание.

А в тот памятный вечер торжественного нашего выпуска из института все удивительно окрасилось стенами мастерской Осмеркина. За столом царил дух дружбы и радостного единения. Мы еще летом при поддержке Дейнеки и Осмеркина были приняты в МОССХ, не потому, что мы были уж такие сильно «подающие надежды», а просто потому, что заботясь о наших трудных студенческих буднях, они считали долгом своим помогать молодым, и это вселяло в нас дух надежды.

Вечеринка шла весело. Шутки и смех не смолкали. Варя Глазунова [2] принесла с собой гитару. Пошла музыка. Петр Петрович без аккомпанемента замечательно исполнял испанские и итальянские песни, арии из опер. Когда он устал, пошла наша очередь. Пели. Хохотали, глядя на нашего друга Энвера Ишмаметова [3], в подпитии усевшегося на печурку вместо табуретки, отчего мастерская наполнилась запахом паленого. Больше всех смеялся сам виновник. Комендантский час увел одних — ближних, дальние остались ночевать. Так, под высокими и чистыми сводами мастерской добрейшего человека и замечательного художника Александра Александровича Осмеркина мы расстались со счастливейшей студенческой порой нашей не очень легкой молодости.

[2] Глазунова, Варвара Александровна (р. 1914 г.), живописец.

[3] Ишмаметов, Энвер Дзерулович (р. 1916 г.), живописец.

## Р. Н. Зелинская[1]

## А. А. Осмеркин в Казани

Написано специально для данного издания.

[1] Зелинская (Зелинская-Платэ), Раиса Николаевна (р. 1919 г.), живописец.

Во время войны Александр Александрович Осмеркин оставался в Москве. Нас, его учеников и дипломников Московского художественного института, судьба разбросала по разным местам. Я с семьей оказалась в Казани, где преподавала живопись и рисунок в художественном училище.

В июне 1942 г. я получила от Александра Александровича письмо, которое цитирую почти целиком: «[...] недавно только оправляюсь после тяжкой болезни — крупозное воспаление легких, а сейчас сердце. Но духом я бодр и полон самого здорового оптимизма и веры в то, что наша страна «искупит Европы вольность, честь и мир», что за нашим искусством великое будущее, т. е. за вашим поколением художников будущее. У меня из дипломников моей мастерской только двое [...]. Отрадно узнать, что и Вы работаете. Если бы Вы свою композицию набросали бы мне в письме, как Ван-Гог брату Тео, то я весь к Вашим услугам в качестве заочного руководителя. Постараюсь во что бы то ни стало быть более обязательным. К сожалению, я не могу Вам нарисовать себя ни с граблями, ни с лопатой [...] О нас, художниках, заботятся, имею столовую и распределитель, словом, не голодаем. Как пейзажиста очень тянет к природе, но это трудно, Все же уверен, образуется. Подробности в следующем письме.

Преданный Вам Ваш А. Осмеркин».

Я послала рисунок — композицию предполагаемой дипломной картины и получила ответ: «[...] как трудно рассказывать, пользуясь заочной перепиской, да еще в таком деле, как живопись, где больше показу, чем рассказу. Поэтому очень советую — переезжайте в Москву и занимайте мастерскую. Из моего опыта могу сказать, что [...] эксперименты писания диплома на стороне никогда не увенчивались успехом ни у кого. А были в Академии «картинщики» [...]».

Зимой 1942 г. Русский Драматический театр Казани ставил «Горячее сердце» Островского. Режиссером был приглашен Алексей Денисович Дикий. Он предложил Александру Александровичу быть

главным художником этой постановки. «Только повеселей сделай оформление — не надо тяжеловесного реквизита»,— просил Дикий.

Александр Александрович приехал в Казань, которая в ту пору удивляла нас дымом, шедшим вертикально изо всех труб на крышах всех улиц. Снежные сугробы доходили до окон, затемнения не было. В городе находился ряд институтов Академии Наук СССР, которые возглавлял О. Ю. Шмидт, и продолжала прибывать творческая интеллигенция из Ленинграда. Уже на следующий день своего пребывания в Казани Осмеркин послал Дикому телеграмму: «Брожу по городу, изживаю натурализм». Мне он предложил сделать костюмы к этому спектаклю. Он поселился в гостинице «Казанское подворье» на ул. Баумана рядом с театром и недалеко от рынка. Туда мы отправились сразу после его приезда. Он мгновенно купил масло и мед и радостно кричал: «Вы понимаете, я же смогу наконец досыта накормить своих детей! Я им пошлю!». Мы стояли на рыночной площади и ели черный хлеб с маслом.

Александр Александрович скоро принялся за эскизы и писал их у себя в номере. Постепенно возникал «островский быт», стены и пол обрастали пейзажами и мизансценами, виднелись карандашные наброски — то сапог, то уздечка или кушак с кисточкой... Осмеркин говорил, что отдыхает и развлекается на этой работе, потому что «можно делать что хочешь и как хочешь», но вскоре приехал Дикий и нашел, что у эскизов еще много «сделанного с натуры», а хотелось больше лубочности. И Александр Александрович сделал светлые, яркие эскизы, в которых и играть надо было легко и непринужденно.

В театральной мастерской Осмеркин с помощником делал макеты, я рисовала акварелью костюмы, причем Дикий говорил, что «у нас с вами не только костюмы, а настоящие портреты будут»!

Иногда Осмеркин приходил к нам в гости на ул. Калинина, что в 40 минутах ходьбы от театра, в наш деревянный с красивыми наличниками дом, где мы впятером занимали большую комнату с уютной печкой. Была у Александра Александровича любимая поза, эту позу мы все хорошо знаем: откинувшись в кресле и руки врозь. Как уж он ухитрялся просто на стуле так сидеть, я и до сих пор не понимаю. Но вот семейная обстановка с детьми ему была, видимо, очень приятна, а быть может, и необходима вдали от Москвы.

Спектакль получился, как к тому и стремились режиссер и художник, своеобразным протестом против обычного бытовизма в оформлении классического репертуара. Осмеркин и тут остался в первую очередь живописцем при некотором гротеске в декорациях. Небо участвовало во всех действиях, было совершенно разным и превосходно написанным, каждый акт смотрелся живописно и цельно, как картина. Помнится, что фонарь на городской площади стоял накренившись, а околица растворялась в утреннем тумане.

Александр Александрович будто остался доволен своей работой и спектаклем в целом, благодарил всех нас, своих помощников. «Как хочется пописать с натуры»,— признался он перед отъездом.

## И. С. Сошников[1]

## О моем учителе

Написано специально для данного издания.

[1] Сошников, Иван Сергеевич (р. 1914 г.), живописец, окончил Московский художественный институт.

Во время войны, вернувшись из армии в Москву, я решил навестить своего учителя. Я был дипломник его мастерской. Александр Александрович находился в Москве, не покидал ее во время войны.

Был зимний день. Шлепая по мокрому снегу солдатскими ботинками, я шел по ул. Кирова. Недалеко от почтамта повернул в дверь железной ограды, вошел во двор, и вот дом, а там, на верхнем этаже, мастерская и квартира Александра Александровича. Лифт

не работал. С чувством волнения я преодолевал ступени знакомой лестницы. Вот дверь. Стучусь. Открывает соседка. Прохожу в мастерскую.

Александр Александрович похудел, лицо покрывала бледность. Чувствовались следы тревог, переживаний, забот. Мы обнялись, расцеловались. Он предложил мне не раздеваться, так как было прохладно. С собой у меня была солдатская махорочка, и Александр Александрович с удовольствием закурил. С табаком было плохо. Помню, до войны Александр Александрович курил табак «Золотое Руно». Покуривая, мы беседовали. Он расспрашивал о студентах, ушедших на фронт или в ополчение. А их было много. Его интересовала их судьба. Его интересовали события на фронте. Во время беседы я нарубил дровишек. Александр Александрович топориком не очень владел.

И вот во время беседы он стал ко мне присматриваться: отойдет на расстояние, приблизится. Одет я был в поколенную шубку из цигейки коричневого цвета с меховым воротником, на шее — шарф серо-синий.

— Ваня! Давай напишем твой портрет. Вот так, как есть. Ты и художник, и солдат, и гражданский. Тут как-то все соединилось.

Еще раньше, до войны, он желал меня писать. Ему нравились мои руки с длинными пальцами. Но сказанное было неожиданно. Я только что вернулся, мне нужно было устраиваться в институт, налаживать жизнь, родные были в эвакуации, а кто на войне. Все было не так просто. Я раздумывал. Я не мог не согласиться.

«Буду жив, отпозирую сполна»,— ответил я ему.

Прощаясь, он сказал: «Береги шубу, не продавай!».

Шубу я сохранил, ходил в шинели. Шло время. С Александром Александровичем уже приходилось встречаться в институте на занятиях. Надо сказать, что эти военные и послевоенные годы очень сблизили меня с Александром Александровичем. Бывая у него дома, я видел Александра Александровича, работающего за мольбертом, читающего, рассматривающего монографии, репродукции. К нему приходили друзья-художники.

Однажды застал Александра Александровича, склоненного над альбомом, рядом лежали репродукции из журналов. Он имел обыкновение вырезать из газет и журналов напечатанные там снимки с произведений художников, и наклеивал их в альбом или в какую-нибудь монографию, рядом с другими репродукциями. За таким альбомом я его застал. В руках у него черно-белая вырезка. Это работа Сезанна — пейзаж с деревьями. Он наклеил его в альбом, рядом с пейзажем Александра Иванова.

«Смотри,— обращается он ко мне,— какое сходство».

Я взглянул. И действительно, было много общего у этих мастеров. Композиция, высота горизонта, количество земли, а главное — расположение деревьев на фоне неба, ритм их стволов. Все это имело поразительное сходство. Александр Александрович очень любил Александра Иванова и Сезанна. И вот поместил их рядом. Он любил заниматься такой подборкой. И делал это трогательно, с любовью, и в склоненной фигуре, и в движениях его рук чувствовалась нежность и уважение к этим репродукциям.

Я часто сопровождал его, когда он шел по своим делам или заходил к друзьям-художникам. Так забрели мы с ним к А. В. Куприну, который жил у Кропоткинских ворот. Вместе посетили однажды Н. А. Удальцову. Она показала серию красивых натюрмортов. Однажды он пригласил меня поехать на Масловку. Ехал Александр Александрович к Ряжскому [2] по его просьбе, посмотреть картину, которую тот писал.

Когда мы вошли в мастерскую, то увидели большой холст. Картина писалась на тему Отечественной войны: «Угон в рабство со-

[2] Ряжский, Георгий Георгиевич (1895—1952), живописец.

ветских людей». Александр Александрович давал советы, делал замечания. Когда мы ушли от Ряжского, по дороге Александр Александрович сказал: «Картину ему не писал, но нужные и дельные советы он получил». Потом добавил: «Это режиссура. Режиссура — великое дело. Может быть, больше и ценнее, чем кистью писать. А иной скажет: Подумаешь — сказал несколько слов — дело большое». Александр Александрович придавал очень большое значение замечаниям — если они, конечно, верны и профессиональны.

А раз попали в Третьяковку. Картины возвращались из эвакуации, и многие из них стояли прямо на полу, без рам, прислоненные к стене. Странно было ходить по пустым залам и видеть одиноко стоящие на полу работы. Очень внимательно, с любовью и восхищением смотрел Александр Александрович А. Иванова, Рокотова, Левицкого, Венецианова. Особенно смотрел портрет графа Демидова с лейкой, Левицкого. Он восхищался композицией, тем, как написаны руки, голова, шелк, и как под шелками одежды чувствуется тело. Ему нравился колорит этой работы. В других работах его восхищало, как написаны ордена: блеск шелка, простой мазок, точка белил, светится, блестит бриллиантом, играет светом.

Когда смотрели Коровина, то больше интересовался ранними его работами. «Всех увлекает широкий Коровин, а нужно вот что смотреть»,— и указывал на «Испанок». Вот такую живопись, такой подход к натуре он считал верным путем в искусстве. Не любил шикарный, размашистый мазок, свистящую кисть.

Врубеля он обожал и рассматривал живо, страстно — особенно портрет жены в головном уборе. Когда подошли к «Девочке с персиками» В. А. Серова, Александр Александрович заметил: «Спинка у кресла черна». Подойдя к «Боярыне Морозовой», Александр Александрович сказал: «Кончаловский говорил, что если стать на лестницу и поближе посмотреть холст, то увидишь сложный цвет, множество цветов, переливы всевозможных оттенков, это как будто пчелы в улье жужжат».

Еще много ценного, полезного и интересного узнал я и увидел во время сеансов писания моего портрета. Как договорились, я приехал к Александру Александровичу позировать в той самой шубе, в которой он меня увидел. Он попросил меня стать к окну, против света; потом поставил меня у стены — я был освещен светом из окна. Посмотрев, подумав, посадил меня на стул. Мы двигались по мастерской с места на место. Наконец, он сделал выбор: я сижу на стуле, около стены, освещенный светом из окна.

Сначала он сделал три рисунка карандашом, примерно в размер тетрадного листа. Это был поиск композиции, поворота головы, положения рук, соотношения фигуры и фона. Работая над этими рисунками, Александр Александрович сказал: «Если бы я рисовал столько, сколько вы, студенты, я бы рисовал как Энгр».

К следующему моему приходу был приготовлен холст. Грунтовал холсты Александр Александрович сам. Грунтовку делал на рыбьем клее. Первые проклейки и первую грунтовку пемзовал, удаляя узлы, шероховатости. Холст любил не забитый, сохранял его зерно, натягивал аккуратно, гвозди забивал на равном расстоянии друг от друга.

«Ко всему нужно относиться профессионально, художнически. Помните, художник начинается с подрамника»,— сказал он, когда я рассматривал приготовленный холст.

«Будем работать не как профессионалы-натурщики — 45 минут работают, 15 отдыхают. Как устанешь, скажи, будем отдыхать».

Я занял свое место.

Александр Александрович взял из коробки уголек, подошел к мольберту и, посмотрев на меня, на холст, стал рисовать. Губы его шевелились. Они все время были в движении, как бы участво-

вали в рисовании. Рисунок был линейный, кое-где добавлялась штриховка; он напоминал рисунки Сезанна. Иногда Александр Александрович брал кусочек тряпочки и легко удалял неверности. Когда было скомпоновано, нарисовано и все стало на свои места, он приступил к живописи.

Первую прописку он делал обобщенно, сведя все к нескольким большим цветовым пятнам. Делалось это жидко, тонко, протиркой. Следующее письмо шло как бы по цветному грунту. Он говорил, что хотя художник видит тонко и воспринимает множество цветовых оттенков, первую прописку надо делать, как делает маляр: составить нужный колер и положить его на соответствующее место, закрасить им холст. Колер для головы, шубы, фона. А потом пойдет живопись со всеми цветовыми тонкостями.

Прописав таким образом весь холст, он отошел от него как можно дальше и смотрел, изучал, как силуэт фигуры взаимодействует с фоном по цвету, по количеству, а также связь всех частей между собой. Взяв чистую кисть и глядя на меня, брал ею сиену жженую, сиену натуральную, коричневый марс, и, сделав нужную смесь, пастозно наносил на холст, в шубу, затем зацепил кистью краплак, синюю и укладывал это в теневые места шубы. Мазок был корпусный, но мягко вливался в прописку; он клал эти новые замесы местами, оставляя пропуски первоначальной прописи. Так, беря чистые краски, он прописал всю шубу, лицо, руки. Подбрасывая смесь из чистых красок, без белил, а порой и чистую краску по всему холсту, он усиливал цветовое звучание первой прописки, создавал густоту цвета, его насыщенность и сложность. После такой прописки весь холст преобразился: появилась густота тона, напряженность, интенсивность цвета, игра цветовых оттенков, их гармония. Работа стала наполняться формой и материальностью. Александр Александрович снял с мольберта холст, поставил на пол, ближе к свету, и внимательно смотрел, иногда подходил и кое-где трогал.

В окно уже заглядывал зимний вечер, погружая все в сумрак и мягкость. Александр Александрович стал чистить палитру, приводить в порядок рабочее место. Потом пошел мыть кисти, мыл их мылом и теплой водой в тазике.

— Вот кисти мою сам, мои не умеют мыть, моют только кончики, а надо хорошо промыть корешок кисти. Тогда она долго будет служить, и хорошо ею работать.

Дальнейшая работа над портретом шла по частям. Каждую часть он старался написать, закончить враз, не оставляя на завтра. Клал мазок к мазку. Мазок нес в себе нужный цвет, цветом строил форму. Каждый мазок создавал план, лежал на своем месте, лежал в пространстве. Мазок был небольшой, и на расстоянии мазки сливались, образуя форму, живую ткань.

— Надо кистью рисовать, как П. П. Кончаловский. Рисовать и писать одновременно,— говорил Александр Александрович, продолжая писать.

Составляя нужный ему цвет, он брал не более 3-х красок. Смешивал их так, чтобы сохранились прожилки взятых красок, не делал из них общего тона, мути. Он не любил, когда студент, смешивая на палитре несколько свежих, чистых красок, превращал их в муть, в серый однообразный тон. При таком смешении работа получалась серая, глухая, темная. Такую работу он называл «заслонкой».

— Живопись — это сочетание теплых и холодных. Но вся сложность в том, что они лежат вперемежку, переливаясь друг с другом.

Вспоминал обнаженную Ренуара. Как переливы теплых и холодных создают живописную ткань и плоть вещи. «А как красиво, тонко, законченно»,— говорил он, всматриваясь в меня, продолжая работать.

Места, которые он решал переписывать, выскабливал до холста. Очень берег холст, его зерно, старался не забить излишней фактурой. И рассказал из своей педагогической практики в Ленинграде одну историю.

«Учился у меня один студент из Белоруссии, в 1937 году защищал диплом. Очень мазисто, пастозно писал, излишне забивал холст. А картину, диплом враз не напишешь, придется писать долго, а значит, забьет холст. И я придумал: посоветовал ему взять грубый холст, простую мешковину, и загрунтовать. Такой холст не скоро загрузишь. Он так и сделал. Я пришел к нему в мастерскую посмотреть холст, и в это время случайно зашел Бродский, тогдашний директор Академии.

Исаак Израильевич подошел к холсту, посмотрел, пощупал узлы, бугры.

— Что это такое? — спрашивает он.— Как на таком холсте можно написать глаз? — и ушел.

— Я-то знаю,— говорит Александр Александрович.— Пока дело дойдет до глаза, этих узлов, бугров не будет. Все они запишутся, замажутся».

Я с интересом слушал все это.

— Все забочусь о вас, студентах. Я и картин сейчас не пишу. Для вас придумываю темы, картины, а для себя ничего не остается,— сказал Александр Александрович то ли всерьез, то ли в шутку.

В один из сеансов я спросил, как нужно работать — быстро или долго? «Надо работать быстро, но законченно!» — ответил он.

Зашел разговор о точности цвета, об «абсолюте». Был тогда разговор во всем институте об этом абсолюте в связи с высказываниями И. Э. Грабаря, что нужно брать цвет точно, в «абсолюте». Он достал томик писем Ван Гога и прочитал: «Если понимать реализм в смысле буквальной правды, именно в смысле точности рисунка и локального цвета, тогда есть еще кое-что и кроме реализма...»[3].

Это были минуты вдохновенного труда и творческой радости, счастья и удовлетворения.

[3] *Ван Гог В.* Письма. Т. 1. М., 1935, с. 373.

## И. И. Годлевский
## Встречи с А. А. Осмеркиным

Написано специально для данного издания.

В 1943 году нашу часть перебрасывали с северо-западного фронта на южный, и поезд несколько часов стоял в Москве. Забрав на продскладе паек, я отправился к А. А. Осмеркину, из мастерской которого в ленинградской Академии после пятого курса, в 1941 году я ушел на фронт.

Александр Александрович встретил меня с радостью. Мы не виделись почти два года. Мне он показался изменившимся, непохожим на себя — прежнего. Он похудел, цвет лица скверный. Держался он неожиданно скованно, порой даже застенчиво-виновато. Однако в начавшемся разговоре о положении на фронтах оживился, мы стали наперебой выяснять, кто где из студентов его мастерской, и как-то само собой беседа перешла к разговорам об искусстве. Время пролетело быстро. Прощались мы сердечно, ведь было неизвестно — встретимся ли еще.

Война кончилась, и мы встретились вновь. В 1948 году Александра Александровича я нашел помолодевшим, веселым, полным планов и надежд на будущее, хотя будни его жизни сделались трудней — он был отстранен от преподавательской работы в институтах Ленинграда и Москвы. Я в эти дни счел своим долгом поддержать Александра Александровича и написал ему письмо, полное уверенности в том, что справедливость обязательно восторжествует и история

все поставит на свое истинное место. Приводил примеры из сравнительно недавнего прошлого мирового искусства.

Вскоре я получил из Москвы ответное письмо, где Александр Александрович с большой теплотой благодарил меня, но писал, что не является столь значительной фигурой, по поводу которой можно позволить исторические параллели. Но оказался прав я — история уже сказала свое слово, и сегодня имя Александра Александровича Осмеркина стоит в ряду блестящих мастеров живописи советского искусства. Однако это историческое слово было сказано много позже описываемого времени.

Тогда, в конце 40-х годов, приезжая в Москву, я всегда останавливался у своего учителя. Мастерская его находилась в большой коммунальной квартире по улице Кирова, в центре. Там он работал и жил. Полки громадной библиотеки занимали почти целую стену мастерской, стояла жестковатая тахта, над которой висел темный ковер, на торце ближней полки — маска Пушкина. В рабочем пространстве мольберт и подиум для модели, на него укладывали спать ночующих гостей, если он пустовал, а в случае, если был занят натюрмортом, то гость, естественно, располагался на полу. На высоких оштукатуренных стенах — картины художника. Картины и на стеллаже.

Каждый приезд памятен нескончаемыми разговорами: казалось, что они объемлют искусство всего мира, всех континентов — им не было конца. И будь то разговор о чуде помпеянских фресок или о русской иконе, о негритянском искусстве или персидской миниатюре, о наших современниках — Матиссе или Пикассо — Александр Александрович был кладезем неисчерпаемых сведений и поражал глубиной знаний, которые он высказывал не как положено «мэтру» — сентенциями, а с простотой, присущей только истинно большим людям, взрываясь порой неожиданно шуткой, легким саркастическим замечанием и всегда — небанальностью суждения.

В один из приездов я достал два пропуска в Музей изобразительных искусств на осмотр картин Дрезденской галереи, тогда еще не открытых для всеобщего обозрения. Радость Осмеркина описать нет слов. Усталые и счастливые, возвращались мы из музея домой. Весь вечер в воспоминаниях об увиденном. Стол завален книгами с репродукциями. Снова и снова мыслями и ощущениями в залах музея. Черные репродукции оживали и расцветали живописью, которую видели днем. Уснули, как убитые. Утром Александр Александрович заявил: «А сегодня пойдем в Комитет по делам искусств вместе и опять возьмем пропуска». Пошли. Там, после маленькой заминки, мы получили входные для осмотра галереи. Вечером, совершенно без ног от проведенного в музее дня, все вспоминали служащего в Комитете, с удивлением спросившего у Александра Александровича: «Но ведь вы же вчера ходили, зачем же вам еще и сегодня?». «Нет, подумать только,— хохотал Осмеркин,— «зачем», а? «Зачем»?» — и заливался счастливым смехом.

В дни моих приездов в Москву мы часто заходили к его друзьям и знакомым художникам. Наискосок от его дома, во дворе бывшего Московского училища живописи, ваяния и зодчества (потом Вхутемаса) жила художница Удальцова. Я давно мечтал побывать у нее. Приняла она нас очень приветливо и радушно. Показала множество своих работ, вызвавших мой неподдельный восторг, и еще Надежда Андреевна познакомила меня с несколькими полотнами своего покойного мужа — художника Древина [1]. Они были для меня полной неожиданностью и поразили изысканным колоритом и особой музыкальностью.

Когда возвращались назад, Осмеркин вдруг остановился и, продолжая, очевидно, про себя обдумывание виденного, сказал: «Надя умеет заварить кашу в живописи! Правда?». В том же году Алек-

[1] Древин (Древиныш), Александр Давидович (1889—1938), живописец, преподавал во Вхутемасе — Вхутеине (1920—1930 гг.).

сандр Александрович написал портрет Надежды Андреевны Удальцовой, ныне находящийся в собрании Третьяковской галереи [2].

Ленинградская «мастерская Осмеркина» в моей памяти всегда всплывает сиянием сверкающих красок. Сколько студентов мечтало в нее попасть... Осмеркин любил говорить нам: «Друзья мои, ребята...», а обращаясь непосредственно к ученику, называл его уменьшительным, ласкательным именем. И это было не сентиментально и не приспособительно, а удивительно душевно. Он выделялся среди других профессоров и преподавателей Академии своей внешностью, он появлялся всегда с большим вкусом одетый, подтянутый, выбритый, часто с живым цветком в петлице. Он как бы противопоставлял себя службистам от искусства, хотя никогда об этом не говорил. У него была удивительная мягкость в обращении — мы не слышали, чтобы он о ком-нибудь плохо отзывался или злобствовал. Фамилии некоторых профессоров он произносил с мягким юмором, и тогда можно было понять, что он ими далеко не очарован.

Новые постановки в мастерской Осмеркина были событием во всем институте. Сам процесс постановки захватывал всех нас. Выбор модели. Подборка реквизита. Александр Александрович давал общую идею и привлекал всех к участию в постановке. Каждое предложение тут же реализовывалось и обсуждалось. Прикидывали так и этак. Осмеркин спокойно сдерживал споры, что-то вносил свое — такое, от чего всем делалось очевидно, что оно-то и дает законченность постановке: «Ах, здорово! Оставим так!».

Это было удивительно, как педагог с учениками создавал в атмосфере мастерской из обыденных предметов — мир, будивший в нас энтузиазм первооткрывателей в искусстве или продолжателей традиций. И в том и в другом случае мы восходили в мир искусства, в мир высоких и чистых представлений об искусстве живописи.

Это оставило во мне навсегда чувство живой благодарности художнику-воспитателю. Сейчас, много лет спустя, глядя на живописные драгоценности полотен Осмеркина, я понимаю, какой блестящий художник и какой замечательный педагог был мой учитель.

[2] А. А. Осмеркин. «Мой друг живописец Н. А. Удальцова». 1948.

## Е. Е. Моисеенко
## А. А. Осмеркин

Написано специально для данного издания.

Мы любили его, больше того, мы боготворили его. Когда он приезжал, для нас был праздник.

Он входил в мастерскую в своей роскошной шубе на лисьем меху с бобровым воротником и в рыжей шапке и, улыбаясь, говорил: «Здравствуйте, ребятушки».

Я помню, после войны он снимал эту же шубу, изрядно потертую, но сохранившую роскошную свою мощь. Всегда радушен, как-то праздничен, наряден, элегантен. И эта приподнятость передавалась нам — было радостно и хорошо работать. Мы обожали своего профессора и старались его не огорчать.

Он не был снисходителен и небрежен к младшим, он был внимателен и вежлив, не позволял себе обращаться к студентам на ты. Никогда не кричал. Был ровен, многих звал по имени. Скажет или что-нибудь предложит по твоей работе, и смотрит в ожидании внимательно в глаза, как ты отнесешься к этому сказанному — равнодушно или заинтересованно. Глаза были большие, красивые. Было всегда хорошо на душе, когда он стоял рядом. Нам было стыдно и больно, когда он расстраивался по нашей вине.

1947 год. Последний год преподавания его в институте. Я писал диплом. Иногда входил он, не снимая шубы, тяжело садился, снимал свою рыжую шапку, застывал как-то на время, и уже видно

было что-то горькое, что-то неотвратимо подступавшее. И как-то тяжело было в эти минуты смотреть на него, и сердце сжималось от тяжелых предчувствий. Потом, как бы спохватившись, уходил, не разрешая провожать себя.

Мои воспоминания, конечно, не могут быть обширными по той простой причине, что я знал его, будучи учеником его, а это и неполно и мало, и мне не избежать последующих наслоений, да и в оценке его творчества тоже. Мы, скажу прямо, не знали, мы, может быть, в полную меру и не представляли, какой значительной личностью в искусстве был Александр Александрович Осмеркин, да и не только мы.

Я помню — на вечере памяти, на фоне выставки его картин в Москве, на Кузнецком мосту, С. В. Герасимов сказал: «Мы знали А. А. Осмеркина, он был среди нас, ходил, выставлялся. Мы знали, что он был хороший художник, но что он такой художник, мы увидели впервые». И, видимо, для многих он открылся большим художником впервые.

А. А. Осмеркину как педагогу дано было, на мой взгляд, самое главное и дорогое — видеть в каждом студенте художника, ему присуща была способность распознавать свойства таланта, его индивидуальную окраску, его своеобразие, он развивал эти особенности ученика.

Наше общение с ним не замыкалось мастерской. Мы сопутствовали ему на улицах, в музеях, мы ходили к нему в гостиницу. Он нас слушал, ему было любопытно. Не думаю, что ему всегда были интересны наши разговоры — очевидно, больше молодая горячность, увлеченность наших споров забавляли его, в них мы раскрывались, что, видимо, и нужно было ему как педагогу.

Говорили мы, как я сейчас вспоминаю, каждый свое, путаное, в зависимости от того, кто чем был увлечен. Ему было весело, он курил, внимал. И нам было хорошо возле него, и казалось все нужным и важным, о чем мы спорили.

Осмеркин любил ставить постановки и втягивал нас в это дело. Ставил красиво, интересно, вызывая желание писать их, побуждая искать пути к выражению смысла их. Мы зажигались, нас охватывал действительно творческий энтузиазм. Говорил: «Вот бы Вермеер написал, или Суриков, или Сезанн, или Кончаловский, или Рембрандт»,— как бы адресуя нас в сложностях постижения натуры к великим, к их опыту, к живописной культуре, к высоким традициям.

Ценил в студентах проявление индивидуальности, творческого самосознания, уважая подчас свою противоположность. Был терпим. Я никогда не слышал, чтобы он поносил кого-то.

Осмеркин возглавлял мастерскую, резко отличную от других, скажем, от мастерской Бродского, но я никогда не слышал от него ничего худого о ней, хотя студенты часто и провоцировали его, ожидая нужные им ответы. Он всегда был на высоте.

Его увлеченность искусством озаряла все светом радости творчества. Его понимание искусства было многогранным, широким. Ему многое нравилось, самое разное, непохожее, вроде и исключающее друг друга. Сразу вроде можно было и усмотреть противоречие. Еще, может, и потому, что каждый из нас в то время был увлечен, чем-то «ударен» своим, и через эту призму смотрел на все, и, естественно, через нее и оценивал.

Осмеркин учил пластической стройности цветовой композиции, чувству большой формы. Он все время об этом говорил, не терпел рыхлости. Помню, привозили летние этюды. Показывали, Сан Са-

Е Е. Моисеенко. Портрет А. А. Осмеркина. Х., м. 1970

ныч морщился, как от зубной боли: «Ну, как же можно, это ведь не деревья — веники, деревья обладают характером, объемом». Сам он любил пейзаж, любил рисовать и писать деревья, ветки, их переплетения, их пластическую прихотливость, сложность пространства. Не терпел цветового безразличия и, когда студент «перемазывал» то и дело, говорил, что надо иметь цветовой замысел: «Вам все время будет казаться — сегодня розовое, завтра голубое. Надо иметь цветовой замысел. Воля художника должна сопутствовать работе».

Его расстраивала неряшливость холста, безалаберность фактуры, говорил: «Ребятки, можно по-всякому — но надо щадить холст».

Когда я переходил из мастерской Бродского к нему, показывал работы. Среди них, помню — этюд «Морж» (такой натурщик был). Лицо сильно освещено — «под Рембрандта», в белой рубашке. Сан Саныч закрыл рукой белое — говорит: «Рвет, белое в тени надо писать». Он удивительно чувствовал целое. И неточности в гармонизации его раздражали. Как-то так получилось, и тогда я очень жалел, да и теперь жалею, может, еще больше — что не ездил с ним на практику. Случалось, он писал со студентами. С удовольствием. Я видел, как он начинал. Как охватывал сначала ком-

позицию, целое волконскоитом или умброй натуральной — жиденько, потом даже вроде и робко, бережно рисуя, очень тщательно. А писать начинал с куска, как бы нанизывая, формируя деталь и смыкая одно с другим. Помню, говорил по какому-то случаю: «Я не рисовака». А он был «рисовака» — пластик, чему свидетельствует его наследие.

Александр Александрович брал иногда кого-нибудь с собой, идя к дипломникам. Его приглашали и из других мастерских. Помню такой случай. Может, он и запомнился мне по несколько смешной окраске. Пришел один студент из другой мастерской, попросил посмотреть диплом. Сан Саныч взял меня с собой. Пришли. У него картина — красноармейцы разбирают пулемет в защитных гимнастерках на зеленой траве. Справедливости ради надо сказать, задача трудная. По колориту получилась довольно унылая вещь.

Сан Саныч говорит: «Надо как-то по живописи богаче, пленэра нет, ну, и тепло-холодные разобрать; надо верхний свет — он создаст и пространство, и предметы оторвет, а то все слиплось». В общем, такие вещи, которые расшевелили бы эту унылость. Студент говорит: «Пленёр — это ерунда, ультрамарином пройдусь с белилами по верхам, как у Сурикова, вот вам и пленёр будет».

Сан Саныч восхищен был простотой и неожиданностью такого выхода, хотя и понимал всю нелепость этого ответа. Потом нам часто говорил, что у нас нет «пленёра». Он очень любил природу. В себе нес любовь к живому, к природе, поэтому, наверное, и изобразительные средства его складывались на удивительном уважении к природе, к ее проявлениям. Он и нам неустанно об этом говорил и приобщал к красотам природы.

Осмеркина всегда тяготила студенческая инертность, вялость, безынициативность. Был такой случай. Это было в Крыму. Говорит он одному студенту: «Послушайте, голубчик Томбасов [1], как же так, ходите, ничего не делаете. Посмотрите, какое над вами синее небо,— дух захватывает!». На что тот ответил: «Пусть это небо Верещагин пишет». Такое заявление всех развеселило, в том числе и самого Томбасова,— художника, как раз, кстати, любящего природу.

Осмеркин ценил юмор, но не переносил хамства, невежества.

В мастерской Сан Саныч очень уважительно относился к натурщицам, всегда был с ними внимателен и обходителен. Поэтому в его мастерской охотно позировали, и нам велено было обходиться с ними внимательно и бережно.

Осмеркин нравился женщинам. Я видел не раз на выставках его в окружении женщин, смотревших на него с немым обожанием. Он был галантен. В нем не было и тени слащавости. Он был естествен и прост. Его серия портретов женщин говорит об удивительном понимании женской души. Скажем, «Женский портрет», вернее — портрет девушки в Русском музее [2] полон здоровья, внутреннего достоинства, душевной ясности, конструктивно крепко сколочен, сильно и густо написан. Или другой женский портрет — в черном, в кружевах (как говорил он «Испанка под Гойя») [3], потерявшего опору человека, с печатью усталости, человека, у которого что-то ушло важное из жизни. И другой — Нади Осмеркиной в профиль на фоне полевых цветов [4]. Весь светлый, полный счастливого чувства бытия. И еще — портрет пожилой женщины — рыхлой, отяжелевшей и от лет, и от жизни нелегкой, уже и не очень опрятной, для которой многое стало неважным в жизни — художник пишет ее с сочувствием, с участием [5]. Или совсем иной портрет — портрет дочери с собачкой — веселый, красивый, чистый, с глазами, открытыми будущему [6].

Это мог написать человек, чуткий к женской душе, возрасту, мечте, горю, к человеческим радостям.

[1] Томбасов, Александр Алексеевич (р. 1913 г.), живописец.

[2] «Портрет девушки» («Женщина и кружево»), 1921.

[3] «Портрет Е. Т. Барковой», 1925, ГРМ.

[4] «Профиль и цветы», 1946, ГТГ.

[5] «Прачка», 1922, ГРМ.

[6] «Портрет дочери Лили с собакой Шариком», 1953, ГТГ.

Заканчивая свои короткие заметки, вспоминая сегодня этого замечательного человека и художника, его сложный, интересный творческий путь, где были и розы и тернии, убеждаешься в том, что ему чужды были фальшь и неискренность, он творил подлинно реалистическое искусство.

## В. К. Тетерин
## Об А. А. Осмеркине

Написано специально для данного издания.

При воспоминании об Александре Александровиче Осмеркине в моей памяти особенно ярко оживают июньские вечера в Загорске, купола Успенского собора, тронутые ржавчиной, Кладезная церковь в лучах заката.

Несколько лет подряд Александр Александрович был «в плену загорских очарований». Там он нашел неповторимую гармонию русской архитектуры и пейзажа, которая удовлетворяла его стремление к анализу и давала простор для поэтических откровений в живописи.

Мне посчастливилось в Загорске писать натюрморт вместе с Александром Александровичем. Я видел весь процесс работы. Как он начинает? Как будет вести холст? И вообще, как все это соотносится с тем, о чем в течение года еженедельно он нам говорил?

Я наблюдал, как с огромным удовольствием синей краской он разместил букет на холсте; как свободно и одновременно с напряжением воли и внимания стал рисовать массы цветов, листву, архитектуру. При этом все больше определялась цветовая гармония.

Меня поразило, что все это и похоже, и в то же время что-то совсем другое. Особенно запомнилось, как он прописал вокруг букета розово-красную крышу, розовую башню. Мне все это казалось волшебством. Думалось, лучше бы ему не продолжать, потому что трудно было представить, что же еще-то надо делать.

Я видел, как Осмеркин все более и более приближался к натуре и как таяло и терялось очарование непосредственности и легкости; кроме того, его все время куда-то звали, и это отвлекало от работы. К сожалению, картина [1] была засушена, стала холодной по выполнению, хотя и обрела большую, чем вначале, объективность.

Александр Александрович отличался непосредственностью в общении с людьми и по-детски делился своей радостью, если работа ему удавалась. Однажды, к концу дня, я с группой студентов ожидал киносеанса в клубе Лавры. Слышу, Александр Александрович зовет меня посмотреть, если хочу, его натюрморт. Я, разумеется, с радостью побежал к нему, вошел в комнату — поразил беспорядок.

На подоконнике — изумительный букет в китайской вазе: пионы, рядом какие-то желтые цветы. А на мольберте — холст больше метра: пионы на фоне берез в открытом окне. Просвечивающие против солнца розово-голубые легкие березы, а букет как бы вобрал в себя всю голубизну неба. Голубые листья пионов и сами цветы — как розовые и сиреневые призраки. Поразила эта гармония, эта красота цвета. Вот уж чему, действительно, научиться нельзя. Это художник несет в себе.

Работал он обычно большим количеством кистей. Были одна-две колонковые круглые кисти, которыми он рисовал, а прописывал крупными кистями, среди них были и круглые и плоские.

Осмеркин охотно делился тем, чем владел сам, что испробовал и умел. А пробовал он постоянно. Например, живопись на сгущенном масле в один раз (так написаны волосы в портрете В. Басняцкой) [2].

В 50-е годы он был особенно увлечен Рембрандтом и Матиссом. Впрочем, трудно сказать, что только ими. В это время он увлекался

[1] «Букет на фоне Уточьей башни. Загорск», 1944, Музей-усадьба «Абрамцево».

[2] 1946, Тульской обл. художественный музей.

Студенты Института живописи, скульптуры и архитектуры ВАХ на этюдах. На первом плане А. А. Осмеркин и В. Ф. Подковырин. Загорск, 1944

и А. Ивановым. Отовсюду, где можно, он собирал фотографии и репродукции с картин А. Иванова.

Последний период его творчества характерен свободой обращения с напряженным цветом, какой-то внутренней раскованностью в неожиданных находках, в гармонии цвета и композиции.

В мастерской его на ул. Кирова было как-то особенно приятно, не чувствовалось никакого академического холода. Кругом по стенам развешаны чудесные холсты: натюрморты, портреты. Вот только что законченный портрет Н. А. Удальцовой. Александр Александрович рассказывает о ней, советует посмотреть ее работы, все построенные на «землях». Тут и натюрморты Армении, пейзажи. Все пронизано солнцем, цветом, светом.

Оказавшись в Москве, всегда можно было остановиться у Александра Александровича. Постель, вместо ширм, отгораживалась холстами, и вы, засыпая в мастерской, могли наслаждаться кренделями на фоне лиловых драпировок, гитарой и другими чудесами живописи [3].

[3] Вероятно, имеются в виду «Натюрморт с ходиками», 1952, и «Натюрморт с бандурой» («Гитара и лира»), 1921 (ныне оба в ГРМ).

### А. В. Щекин-Кротова [1]

## Осмеркин и Фальк

Написано специально для настоящего издания.

[1] Щекин-Кротова, Ангелина Васильевна, жена Р. Р. Фалька.

[2] Дмитриев, Георгий Васильевич, р. 1904 г.

В конце 20-х годов, еще будучи школьницей, я впервые услышала имя Александра Александровича Осмеркина из уст студента Вхутеина Егора Дмитриева [2]. Дмитриев хотел писать мой портрет для дипломной работы, и я с подругой, которая меня с ним познакомила, отправились смотреть его живопись. Сын слесаря и уборщицы, он жил в темном подвале фабричного здания. В каморке, где обитали его отец, мать и младший брат, красовался пузатый комод с кучей семейных фотографий, украшенный букетом искусственных цветов. В углу стояла торжественная, как катафалк, кровать под лоскутным одеялом и с горой подушек — мал-мала меньше. Другая комната была почтительно предоставлена старшему сыну, художнику, «интеллигенту» и отличалась монашеским аскетизмом: койка,

покрытая солдатским сукном, несколько сбитых из досок ящиков, заменяющих мебель. Середину занимал огромный мольберт, вокруг громоздились подрамники, рулоны холстов, этюдник, тюбики с красками. К измызганным стенам кнопками было приколото несколько репродукций: Ренуар, Матисс, Ван Гог. Тогда я еще не могла себе представить, что через 10 лет и сама буду жить приблизительно в такой же обстановке. А пока что я боялась присесть на ящик, чтобы не испачкаться в краске, и с робким восторгом взирала на художника и его не очень понятные мне опусы. Так, вероятно, деревенские бабы чувствовали себя в келье какого-нибудь чудотворного отшельника.

Конечно, я согласилась позировать и часами послушно высиживала под острым взглядом художника, как-то испуганно вглядывавшегося в меня из-за большого холста. Когда портрет был почти готов, Егор разрешил мне, маме и подругам посмотреть. Мы все удивились изысканности его живописи.

К сожалению, холст этот был уничтожен автором, потому что на выставке он был раскритикован товарищами-студентами за «эстетизм» и за выбор «декадентской» модели (между прочим, позднее мои портреты, написанные Фальком, клеймили подобными же эпитетами). Егор заменил мой портрет портретом своей матери, изобразив ее сидящей за шитьем мешков в углу подвала под пыльным лучом, падающим сверху из окошечка на ее седую, растрепанную голову. Это была поистине смелая, великолепная работа, и она заслужила похвалу Осмеркина. Егор, рассказывая о нем, смог создать образ человека красивого, свободного, блестящего, щедро рассыпающего перед своими учениками премудрости мастерства и свои сокровенные мысли об искусстве. Как с равными говорил он с зелеными, почти неграмотными ребятами и вводил их в свой мир высоких ощущений и благородных идей. Позже этот образ еще конкретизировался в рассказах его учеников: Вити Апфельбаума [3], товарища детских лет Валерика Фалька [4], сына Роберта Рафаиловича, и Макса Бирштейна [5], младшего брата моего школьного товарища, Якова Бирштейна. Виктор Апфельбаум умел не только рассказать, но даже «показать», «представить», скопировать жест, интонацию. Более того, он как бы перевоплощался в того человека, о котором рассказывал, умел часами говорить и мыслить в его духе, его словами, его интонацией. Да и рассказы Макса Бирштейна отличаются и точностью и красочностью. И все-таки я была поражена при первом личном знакомстве с Александром Александровичем какой-то яркой стремительностью, летучестью его движений, отрешенным взглядом голубых глаз, изяществом манеры. Поражала легкость и естественность, с какой он переходил от светских упоминаний об общих знакомых к высоким материям, как непосредственно острил, иногда даже «соленые» замечания сменялись задушевными воспоминаниями, чтением стихов. Поэзию Александр Александрович знал и любил глубоко, стихи читал блестяще.

Надо заметить, что всем художникам — товарищам молодости Роберта Рафаиловича была присуща такая разносторонняя одаренность и увлеченность разными аспектами искусства и жизни.

Когда Александр Александрович приходил к Фальку, у них сразу начинался горячий разговор: о живописи, о поэзии, о музыке. Сезанн, Эль-Греко, Пушкин, Моцарт и другие великие имена звучали в их беседах так, как будто бы носители их все жили в сегодняшние дни.

И Фальку и Осмеркину часто приходилось переживать неприятности, несправедливости, материальные затруднения, но я не слышала никогда, чтобы они жаловались друг другу. Чувство собственного достоинства не изменяло им никогда. Тем более странно было бы услышать от них какую-нибудь сплетню, пошлость или

[3] Апфельбаум, Виктор Юльевич (1916—1963), живописец, учился в Московском институте изобразительных искусств у Н. Э. Радлова и М. Ф. Шемякина.

[4] Фальк, Валерий Робертович (1916—1943), художник.

[5] Бирштейн, Макс Авадьевич (р. 1914 г.), живописец и график, учился в Московском институте изобразительных искусств (1935—1942) у С. В. Герасимова, Д. К. Мочальского, Г. М. Шегаля.

просто пустую болтовню. Иногда Роберт Рафаилович усаживал Осмеркина в старенькое кресло (в то самое, в котором позировала Фальку знаменитая Осипович для картины, наделавшей столько шуму на выставке 30-летия МОСХа в Манеже) [6], молча ставил перед ним свои картины, одну за другой. Сам отходил в сторонку и смотрел на них задумчиво, сосредоточенно, будто видел их в первый раз.

[6] «Обнаженная», 1922—1923, собств. А. В. Щекин-Кротовой, М.

Никогда я не слышала при этом «деловой» критики или «деловых» советов, т. е. речей о том, пройдет ли картина на закупку, как могут отнестись к ней на художественном совете и т. п. Не слышала я и «критики» в духе художника Рябовского из чеховской «Попрыгуньи»: «Передний план как-то сжеван и что-то, понимаете ли, не то... А избушка у вас подавилась чем-то и жалобно пищит...». Нет, ничего подобного я не слыхала. Если возникали какие-то споры или замечания, то выражались они в тоне доброжелательном, уважительном. Даже когда беседа переходила в спор, он никогда не превращался в ссору. Собеседники, даже находясь на совершенно противоположных точках зрения, не теряли уважительного внимания к мнению друг друга, не переходили черту взаимной доброжелательности. Помню, как-то Александр Александрович стал доказывать Фальку, что Париж Фалька «не настоящий», а чересчур субъективный. Париж, мол, светлый, радостный, счастливый, а у Фалька мрачный и темный. «Позвольте Вам сказать, Александр Александрович,— вдруг взорвался тихий Фальк,— Вы ведь в Париже никогда не бывали, а я прожил там почти десять лет. И прожил их не в счастливые времена, а в эпоху тяжелейшего кризиса. Вы не знаете, какой был тогда Париж».

«Как я не знаю! — вскричал Осмеркин.— Да я знаю Париж как свои пять пальцев. План Парижа у меня висит над постелью, и я каждое утро гуляю по улицам Парижа». Это было сказано так убедительно и горячо, что Фальк сконфузился и пробормотал: «Конечно, Вы знаете свой Париж, я — свой. У каждого он свой». По существу это было правильно.

Конечно, Осмеркину ближе был веселый Париж импрессионистов. Но мне известно, что, хотя Александр Александрович и не принимал фальковского Парижа, он готов был ринуться в бой за него на обсуждении выставки Фалька в 1939 году в ЦДРИ, где в основном были выставлены французские работы.

Дух товарищества, взаимной поддержки вообще был свойствен этим художникам. Какие бы откровенные суждения о творческих неудачах они ни высказывали друг другу с глазу на глаз, перед посторонними они стояли друг за друга горой. Умели искренне радоваться успеху товарища.

В картине Макса Бирштейна «А. А. Осмеркин в гостях у Р. Р. Фалька» хорошо передана атмосфера духовного общения и «приметы быта» художника. Картины, холсты; на полках затаились самые разнообразные предметы, как бы выжидая своего часа войти в картину героями новых «пластических событий»— так называл натюрморты Фальк.

Я помню, вернулся как-то Фальк от Осмеркина. Это было уже после войны. «Какая великолепная мастерская у Осмеркина! Надежда Георгиевна навела порядок, чисто, просторно. Ничего, кроме книг и картин. Никакого быта. Соорудила стеллажи, откуда можно сразу достать нужную Александру Александровичу картину. Идеальная помощница». Фальк часто восхищался неутомимой энергией Нади и ее преданностью Александру Александровичу.

Я постоянно простуживалась на нашем тихом поэтичном и таком сыром чердаке, и все хозяйственные заботы сваливались на Фалька. Александр Александрович называл меня не Ангелиной, а Ангиной Васильевной...

Нет Осмеркина, нет Фалька. Обстоятельства не позволили сохранить тех памятных всем нам мастерских, где они работали и жили. Но остались картины, эти материализованные сгустки чувств и мыслей живописца. Тончайшие по цвету, строгие по композиции, отвлеченные и трепетно-живые картины Осмеркина излучают неповторимое обаяние личности художника.

## А. Ю. Никич
## Об Александре Александровиче Осмеркине

Впервые опубликовано в журнале «Искусство», 1973, № 9. Печатается с сокращениями.

В этих коротких заметках об Осмеркине я хочу, оглядываясь назад, через два десятилетия, что нас отделяют от его кончины, попытаться увидеть этого прекрасного человека, наделенного рыцарским благородством, не через призму посмертного признания, а с точки зрения того нравственного идеала, которому он следовал всю жизнь.

Идеалы выбирают. Осмеркин избрал Пушкина и полюбил его рано, той счастливой любовью, что открывает с годами все новые и новые прекрасные черты в предмете своего поклонения.

В личности великого поэта, в его творениях, во всей трагической его жизни Александр Александрович нашел не «бронзы многопудье», а человека до невероятности близкого себе по духу.

Так А. С. Пушкин стал для него всеобъемлющим мерилом в жизни и в искусстве. Любовь к поэту и ко всему пушкинскому проходит через всю жизнь Осмеркина. И сегодня холсты, написанные Осмеркиным, предстают перед нами в той чистоте помысла художника, которая определена им с пушкинской позиции.

Творческое наследие Осмеркина велико. Его пристрастия очевидны, они немногочисленны, но устойчивы. Его увлечения бурны, но он от них никогда не отказывается, потому что в них всегда остается частица его — Осмеркина. [...]

Профессиональное возмужание Осмеркина произошло довольно быстро. И то обстоятельство, что нарождающаяся новая художественная школа призывает в свои педагогические ряды молодого художника, вполне закономерно, этому удивляться не приходится — во главе школы стоят его старшие товарищи по искусству. Им кажется, что педагогическая миссия ему по плечу. И предположения их не обманывают: с 1918 до 1948 года Александр Александрович Осмеркин, начиная с 1-х Свободных художественных мастерских, куда его ассистентом приглашает П. П. Кончаловский, через годы преподавания во Вхутемасе и Вхутеине и кончая профессорством в Академии художеств в Ленинграде и в Московском государственном художественном институте им. В. И. Сурикова — три десятилетия своей жизни он делит между творчеством и педагогикой.

Осмеркина — воспитателя молодого поколения живописцев — характеризует глубокое понимание процесса рождения личности художника. Он считал, что даже очень талантливый ученик, воспринявший к концу обучения в высшей школе его систему, обладая суммой профессиональных знаний и «умением смотреть»,— еще не художник. Теперь на его пути самое сложное — он должен сбросить с себя тогу ученичества. Это свое педагогическое кредо, как напутствие в жизнь, он облекал в романтическую формулу: «Чтобы стать художником, вы должны меня предать!». И такому «предательству» он радовался — в нем он видел подлинные всходы тех живописных, художественных семян, что разбрасывались им с такой щедростью.

Однако главным делом его жизни была живопись. Ради нее он жил. В ней он видел свою миссию. И его педагогическая, театрально-художественная и общественная деятельность, будучи частью его

творческой жизни, становилась порой фоном, на котором мы теперь можем увидеть сложности и перипетии судьбы живописца.

А «первым планом» была живопись. И в этом созданном жизнью полотне фон был связан с первым планом, спаян воедино.

Гражданственное становление художника и возмужание таланта живописца — эти процессы у Осмеркина шли неразрывно. И в этой нерасторжимости возникали, решались и сменялись художественные задачи, которые ставил перед собой мастер.

Аскетические натюрморты послереволюционного «кубистического» периода и прекрасные пейзажи и портреты начала 20-х годов, наполненные энергией и страстью, внутренне подвели его к той ступени, когда он начал писать сюжетные картины. Начал писать, лишь когда почувствовал, что его композиционно-живописный опыт может лечь в основу возникшего замысла. Не будь предшествовавшего опыта, мы бы не имели его овеянных романтикой «Коммунистического пополнения», «Митинга на Знаменской», «В Зимнем» и других полотен.

Во всех произведениях Осмеркина, написанных в 20-е, 30-е, 40-е и 50-е годы, всегда обнаруживается то духовное состояние, которое переживал мастер в часы созидания. И оттого, что он никогда не кривил душой, а, напротив, был всегда необычайно искренен, безукоризненно честен, его творческое наследие несет на себе печать яркости и глубины личности художника.

Цитируя ренуаровское «искусству учатся в музее», Осмеркин признавал, что поэты, и первый среди них — Пушкин, открыли ему глаза на русскую природу. И, как бы повинуясь зову поэзии, Осмеркин совершает паломничество в пушкинские места — Михайловское и Тригорское. Тут на все, что пишет художник, как бы ложатся строки пушкинского гения:

Везде передо мной подвижные картины:
Здесь вижу двух озер лазурные равнины,
Где парус рыбаря белеет иногда,
За ними ряд холмов и нивы полосаты...

Что ни строка, то холст. Их набирается много. Стихи преследуют художника. Емкость пушкинской поэзии он стремится обратить в изобразительность. Он наполняет свои пейзажи дорогими для его души и глаза подробностями, стараясь ничего не упустить, запечатлеть эту не «равнодушную», а вечно живую природу.

И только тогда, когда он, привезя в Москву, показывает свой пушкинский цикл П. П. Кончаловскому и, как приговор, слышит категорическое: «Природы много, искусства мало»,— только тогда делает он попытку отстраниться от сделанного, посмотреть со стороны. Это удается ему не сразу. Слишком велико упоение пушкинской природой. Но приходит «спасительная трезвость»...

Опыт писания пушкинских мест ложится в творческую биографию как этап, где чувство природы возобладало над живописным проникновением. Он будет говорить о нем часто, без самоуничижения, оценивая этот свой художественный багаж.

Много лет спустя он, вспоминая поездку в пушкинские места, говорит о поэте: «Какая точность, какая потрясающая точность» — и, уйдя глазами куда-то далеко, то ли на берега Сороти, то ли в невидимые страницы, читает Пушкина. [...]

И потом доверительно к нам, молодым и обожающим его: «Это очень трудно, чтоб и природа и искусство. Вот Пушкин мог. И Врубель мог. В живописи это удавалось только громадным мастерам». Мы знаем уже этих мастеров, эти имена и для нас, учеников, делаются священны и велики на всю нашу жизнь, и то обстоятельство, что А. Иванов и Сезанн рядом, нас не смущает, так же как и стоящие рядом имена импрессионистов и Рембрандта.

П. В. Митурич. Портрет
художника А. А. Осмеркина.
Б., тушь. 1946

«Мойка. Белая ночь» — картина удивительной тишины и света — стоит в начале большого ленинградского цикла Осмеркина. Пейзаж города как лейтмотив творчества проходит через все 30-е годы.

Пушкин и Блок питают воображение живописца. Он поражается поэтическим определением: «...свод небес зелено-бледный». Находит их в природе. Восхищается: «Слова — как живопись». Свидания художника с Ленинградом учащаются и приобретают затяжной характер — неделями, а то и месяцами продолжаются эти встречи. Он бережно привозит в Москву написанные холсты. Мастерскую наполняет его, осмеркинский, Ленинград, полный поэзии белых

ночей, чеканных невских мотивов с быстро меняющимися небесами, полный архитектурных ансамблей, удивительно слитых с зыбкостью северного света.

Война разрывает работу над ленинградским циклом, он возвращается к нему через четыре года, после победы, и создает такие шедевры, как «Новая Голландия», «Эрмитаж» и ряд других.

Здесь художническая мудрость и зрелость дают ему ту раскованность, которой ему не хватало в пушкинских местах на Псковщине. Литературные образы не вторгаются в художественную ткань его холстов как наваждение, от которого он не может избавиться. Он не во власти поэзии слова, как в Михайловском,— теперь он творит живописную поэзию сам.

Послевоенная сюита о Загорске, где архитектура становится не суммой объемов, характеризующих стиль, а тканью тончайшей [...] живописи, поражает как открытие, и потому, наверное, становится в ряд лучших произведений художника. Секрет того, что «выходило» и что «не выходило» у Осмеркина, следует искать, мне кажется, в его способности опоэтизирования натуры с помощью красок. Если он такой ключ находил — это была удача; если же холст ладился, только основываясь на профессиональном мастерстве (а таких картин у него тоже немало), то он и сам к таким вещам относился холодно.

Осмеркинское живописное опоэтизирование натуры касалось всех жанров, в которых он выступал. И пейзаж, и натюрморт, и портрет были предметом восторженности живописца.

Слово «живописец» Осмеркин отделял от слова «художник», считая, что словом «художник» могут называться только мастера, чей гений глубже и шире только живописного восприятия мира. Джотто, Ал. Иванов, Врубель, Матисс, Суриков, Рембрандт и многие другие прекрасные имена. О себе он говорил: «Я только живописец». Была ли в этом скромность его или любовное подражание тем великим предшественникам, которые так же, как и сам Осмеркин, говорили, что они «только» живописцы. А так заявляли и Мане, и Ренуар, и Сезанн...

Однако в этом самоопределении — в этом декларативном ограничении — его, осмеркинская, страстность к красочному, цветовому познанию мира.

Вид красок вызывал у него необычайный подъем. Раскладывание их на палитре перед сеансом было маленьким священнодействием, настраивавшим и вдохновлявшим его. Краски — земляные и коричневые, теплые и густые — ложились в соседстве с холодными синими и зелеными цветами, глубокие фиолетовые сдерживались выложенным капутмортуумом, около которого расцветало горящее созвездие красных, желтых и оранжевых.

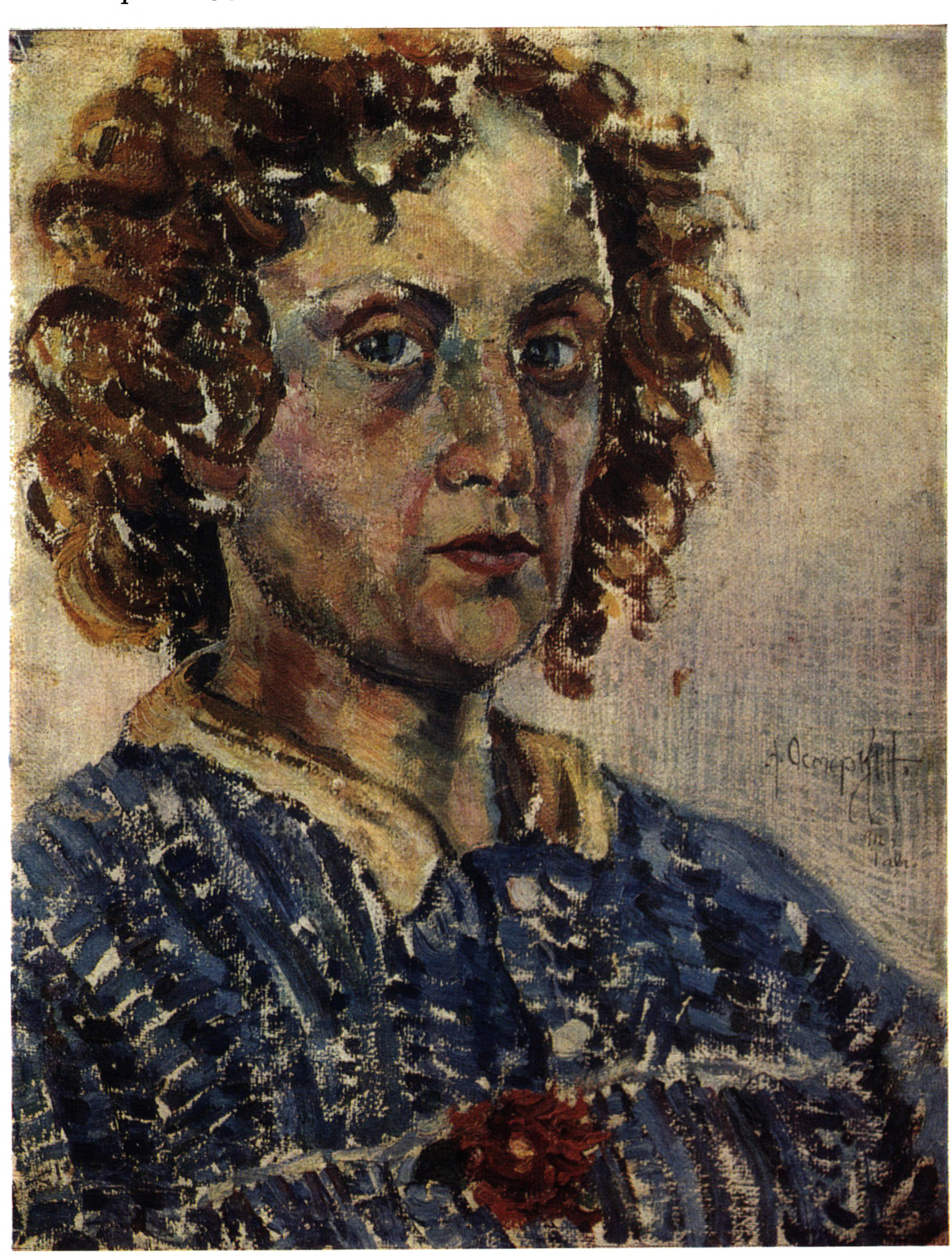
Потом приходила пора, когда краски магией искусства художника становились цветом, и на холстах возникал мир живописи. Единственный. Этот мир мы теперь зовем «живопись Осмеркина».

Осмеркин оставил нам чудесные произведения — картины. Картины, наполненные его мерой прекрасного, его любовью к жизни и живописи. В них воплотилось основное, главное в нравственном идеале Александра Александровича Осмеркина — чистый помысел художника.

# репродукции

**А. А. Осмеркин**

1 Автопортрет. 1912



2 Обнаженная на фоне персидской набойки. 1914—1915

**А. А. Осмеркин**

3 Дама с лорнеткой. 1917

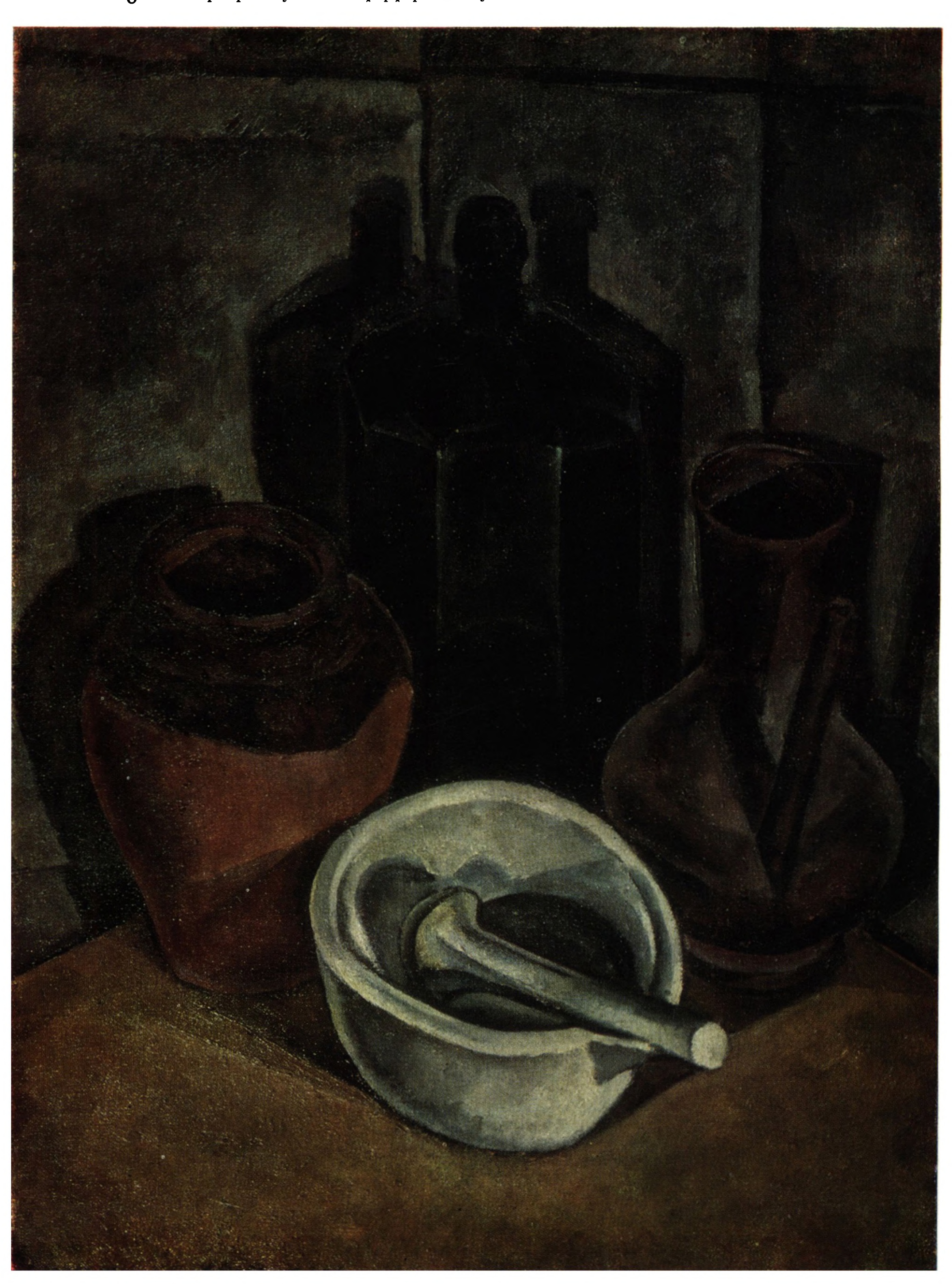
4 Портрет Н. М. Фореггера. 1918

**А. А. Осмеркин**

5 Натюрморт с часами. 1918

**А. А. Осмеркин**

6 Натюрморт с бутылью и фарфоровой ступкой. 1918



7 Кувшин на розовом фоне. Около 1919

**А. А. Осмеркин**

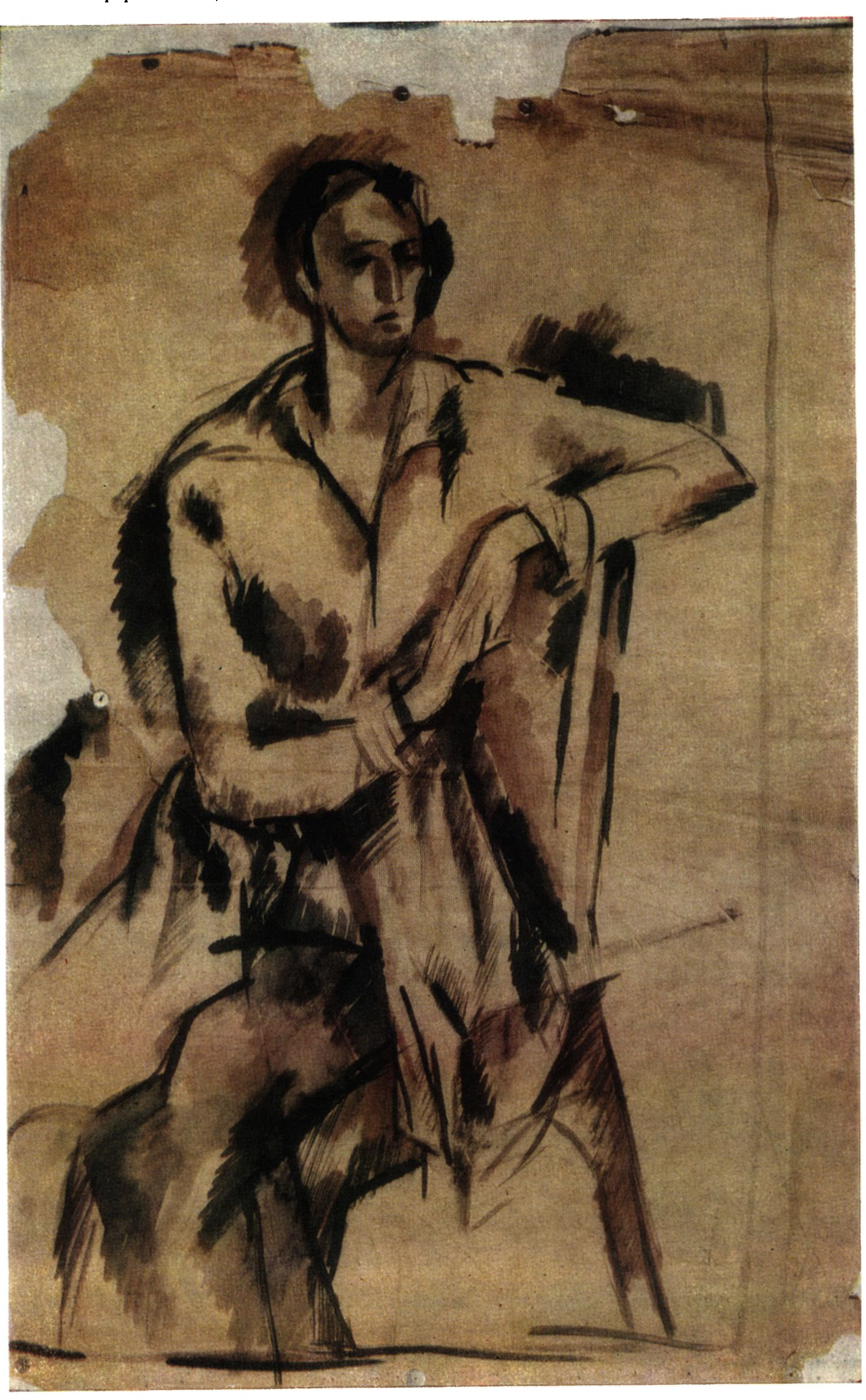
8 Натюрморт. Стеклянная посуда. 1919

**А. А. Осмеркин**

9 В кафе. 1919

**А. А. Осмеркин**

10 Женский портрет. Конец 1910-х — начало 1920-х гг.



**А. А. Осмеркин**

11 Эскиз занавеса к спектаклю «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега. 1919—1920

12 Женский портрет. Начало 1920-х гг.

**А. А. Осмеркин**

13 Молодой человек в свитере. 1920

**А. А. Осмеркин**

14 Портрет Е. Т. Барковой. Начало 1920-х гг.

15 Сидящая женщина. Начало 1920-х гг.

**А. А. Осмеркин**

16 Портрет жены. 1920

**А. А. Осмеркин**

17 Натюрморт с палитрой. 1920

**А. А. Осмеркин**

18 Пейзаж. 1920

**А. А. Осмеркин**

19 Парк. 1920

**А. А. Осмеркин**

20 Натюрморт. 1920

**А. А. Осмеркин**

21 Портрет девушки. 1921

22 Натюрморт с белой пиалой. 1921

23 Портрет Е. Т. Барковой. 1921

**А. А. Осмеркин**

24 Натюрморт с бандурой. 1921

**А. А. Осмеркин**

25 Натюрморт с лубочной картинкой. 1921

**А. А. Осмеркин**

26 Натюрморт с корзиной. 1921

**А. А. Осмеркин**

27 Натюрморт с черепом. 1921

28 Прачка. 1922

**А. А. Осмеркин**

29 Обнаженная (Осипович). 1922

30 Женский портрет. 1922

**А. А. Осмеркин**

31 Портрет поэта. 1923

32 Натюрморт с керосиновой банкой. Начало 1920-х гг.

**А. А. Осмеркин**

33 Натюрморт с фруктами и виноградом. 1923

**А. А. Осмеркин**

34 Натурщица перед зеркалом. 1923—1924

35 Портрет художника М. Н. Аветова. 1924

**А. А. Осмеркин**

36 Москва. Тверская. 1924

**А. А. Осмеркин**

37 Женский портрет. 1924

**А. А. Осмеркин**

38 Пейзаж. Ботанический сад. 1924

**А. А. Осмеркин**

39 Ветлы у пруда. 1925

**А. А. Осмеркин**

40 Охотничий натюрморт. 1923—1924

**А. А. Осмеркин**

41 Портрет Е. Т. Барковой. 1925

42 Живописец Шабль. 1925—1926

**А. А. Осмеркин**

• 43 Подмосковный трактир. 1925

**А. А. Осмеркин**

44 Мельница. 1926

45 Мойка. Белая ночь. 1927

46 Святогорский монастырь. Вход к могилам Пушкиных и Ганнибалов. 1928

**А. А. Осмеркин**

47 Въездная аллея старых елей. Сельцо Михайловское. 1928

48 Синичья гора, где могила А. С. Пушкина. 1928

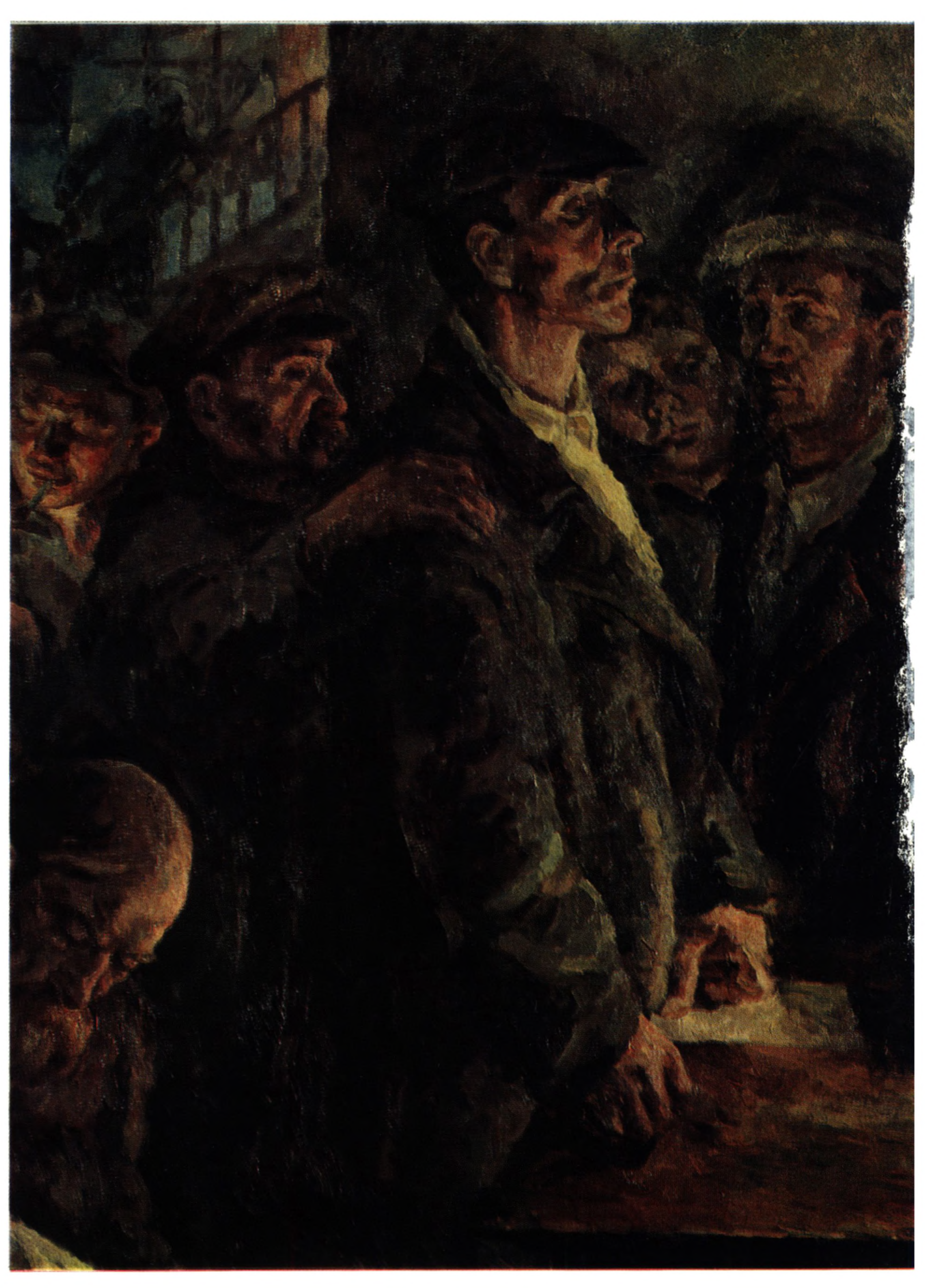
**А. Осмеркин**

49 Цыганка-солистка. 1927

50 Красная гвардия в Зимнем дворце. 1927

51 Коммунистическое пополнение девятнадцатого года. 1928—1929

52 Коммунистическое пополнение девятнадцатого года. Фрагмент



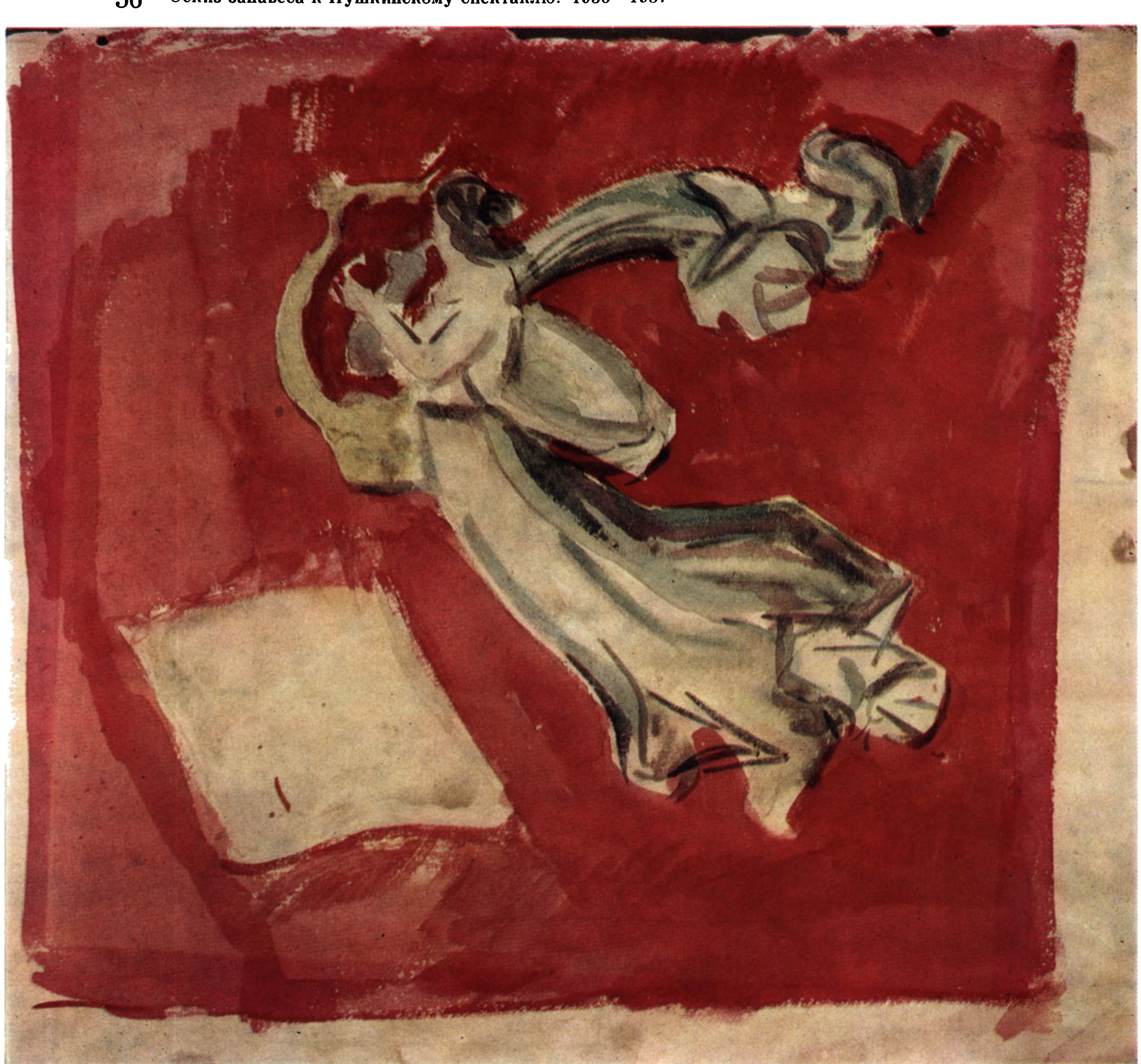
53 Пугало. Этюд к картине «Митинг на Знаменской (Петроград, 1917 г.)». 1930

54 Эскиз к картине «Митинг на Знаменской (Петроград, 1917 г.)». 1930

55 Весна. На набережной Невы. 1935

**А. А. Осмеркин**

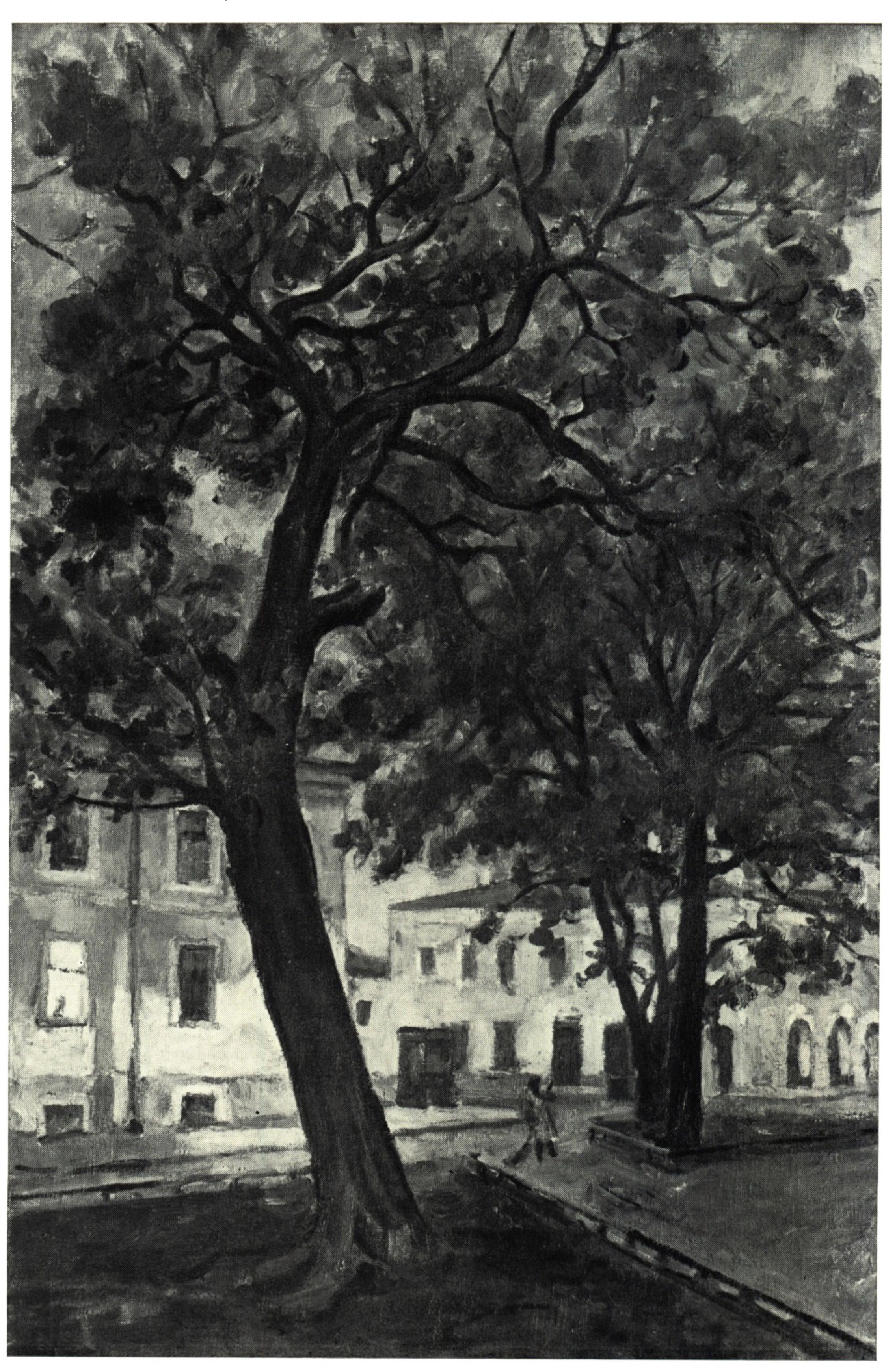
56 Эскиз занавеса к Пушкинскому спектаклю. 1936—1937



57 Гости Лариных. Эскиз к спектаклю «Евгений Онегин». 1936

58 Татьяна в тюрбане. Эскиз к спектаклю «Евгений Онегин». 1936

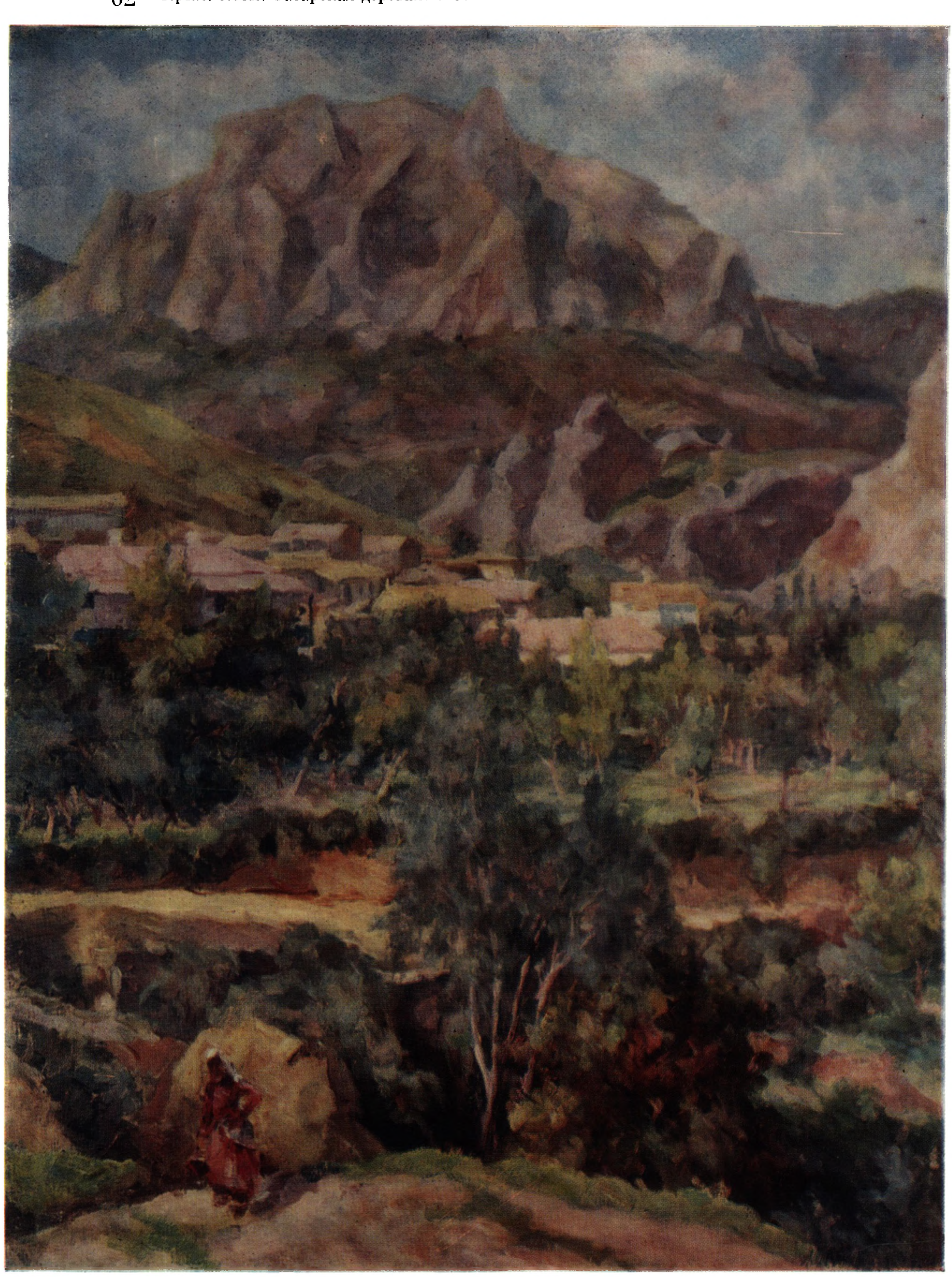
59 Белая ночь. Академия художеств. 1936



60 Портрет А. А. Ахматовой. Белая ночь. Ленинград. 1939—1940

61 Крым. Козы. Вечер. Тополя. 1938

62 Крым. Козы. Татарская деревня. 1938—1939



**А. А. Осмеркин**

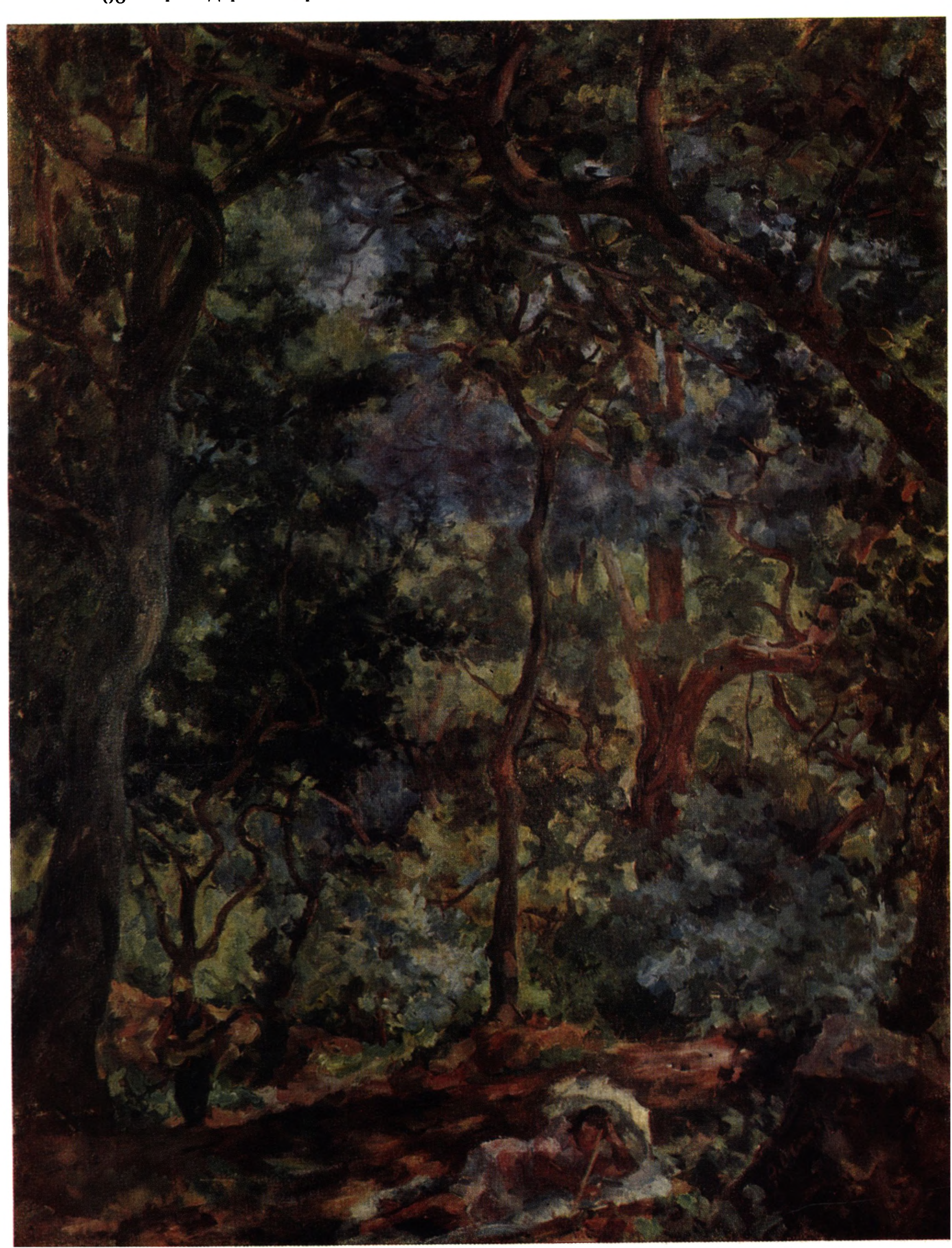
63 Москва-река. Ветлы 1938

64 Портрет Е. К. Гальпериной. 1939—1940

65 Портрет художника А. Ю. Никича. 1939

**А. А. Осмеркин**

66 Крым. Дорога к морю. 1939



А. А. Осмеркин

67 Меншикова башня. 1943

**А. А. Осмеркин**

68 Внутренний двор Эрмитажа. 1945

**А. А. Осмеркин**

69 Новая Голландия. 1945

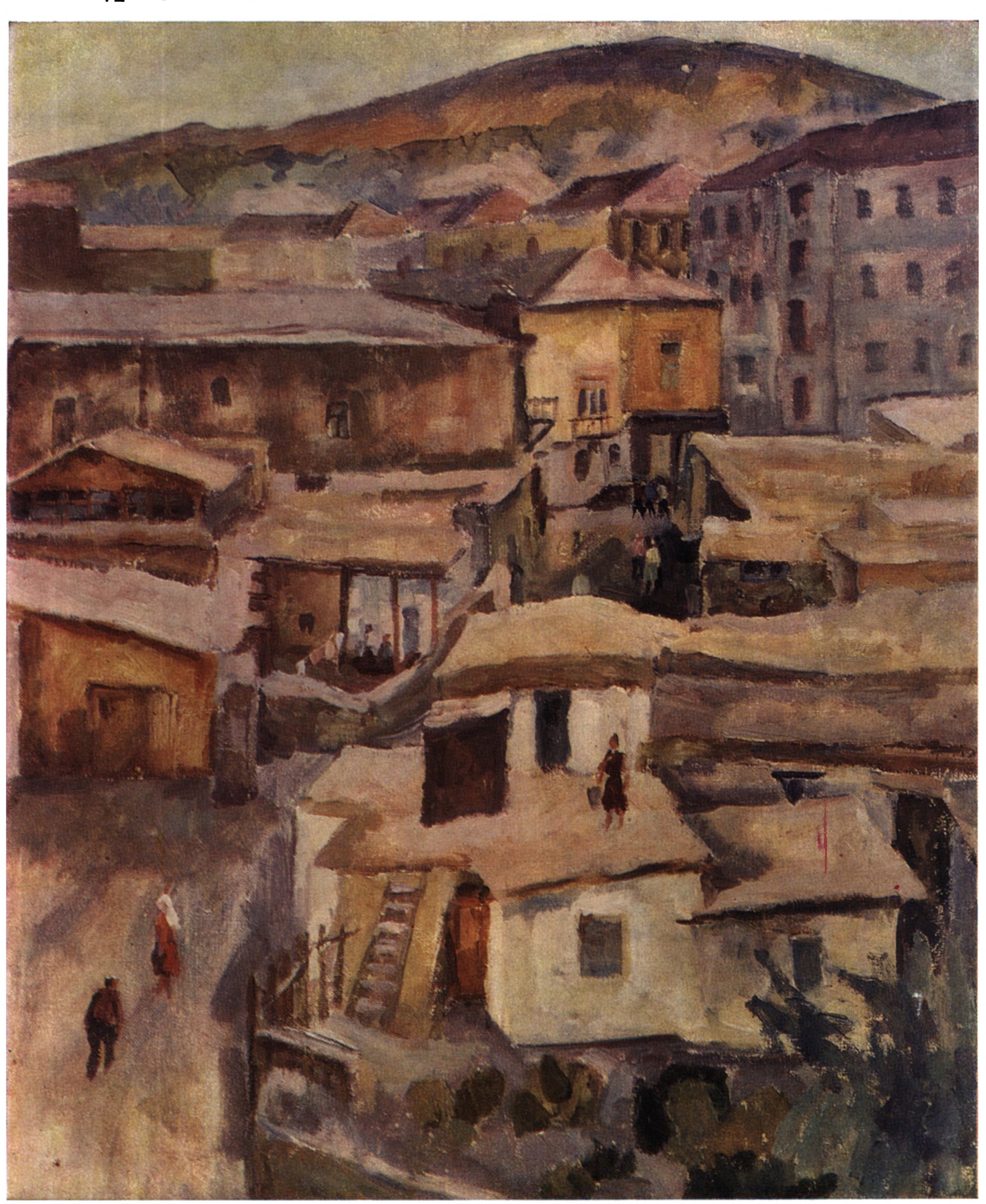
70 Натюрморт на фоне Уточьей башни. 1944

**А. А. Осмеркин**

71 Профиль и цветы. (В мастерской художника). 1946

**А. А. Осмеркин**

72 Армения. Селение в горах. 1946



**А. А. Осмеркин**

73 Номер в гостинице. Загорск. 1946

74 Митрополичья трапезная и колокольня в Лавре. 1946

**А. А. Осмеркин**

57 Из окна гостиницы «Астория». Ленинград. 2-й вариант. 1946

76 Лилии и настурции. 1947

**А. А. Осмеркин**

77 Флоксы и настурции. 1948

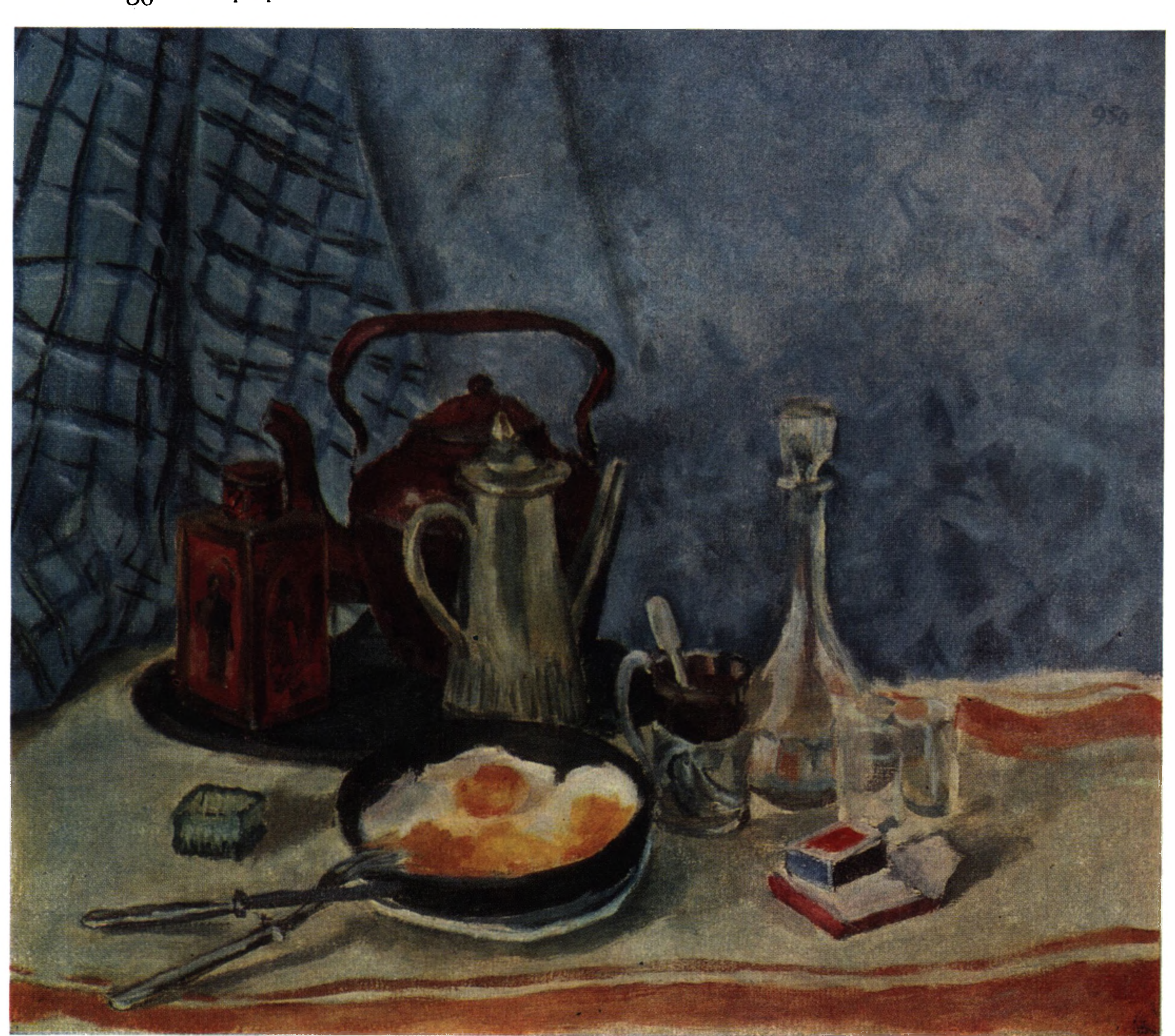
**А. А. Осмеркин**

78 Река Трубеж. Переславль-Залесский. 1948

79 Мой друг живописец Н. А. Удальцова. 1948

**А. А. Осмеркин**

80 Натюрморт с яичницей. 1950



81 Натюрморт с ходиками. 1952

82 Букет полевых цветов с подсолнухом. 1951

83 Штатно-Садовая улица. Загорск. 1952

**А. А. Осмеркин**

84 Загорский кремль. 1952

**А. А. Осмеркин**

85 Сирень. (Ранним утром). 1951

86 Портрет дочери Лили с собакой Шариком. 1953

87 Черемуха. Плесково. 1953

## список основных произведений осмеркина

## перечень выставок с участием осмеркина

## библиография

## список иллюстраций

## именной указатель

# список основных произведений

Список основных произведений А. А. Осмеркина состоит из разделов: живопись, графика, театр, монументально-декоративные работы. В списке указываются: название произведения, дата его создания, техника, размер в сантиметрах и местонахождение. В некоторых случаях наряду с принятым в настоящее время названием картины в скобках сообщается первоначальное название, известное по каталогам прижизненных выставок или архивным источникам. Даты создания произведений установлены по авторским надписям на лицевой стороне холста или рисунка, сделанным в момент окончания работы (если таковые имеются и были доступны составителю), по возможности, определены по стилистическим признакам, проверены и уточнены по каталогам и фотографиям выставок и другим документальным материалам. В датировке произведений составитель опирался также на сведения, полученные из музеев, от владельцев работ, и на свидетельства близких художнику лиц. Предлагаемые в настоящем списке даты не всегда совпадают с датами на обороте картин, проставленными обычно многие годы спустя после их создания. Если техника и размер изображения на обороте произведения совпадают с техникой и размером изображения на лицевой стороне, то эти сведения не повторяются. В разделе «живопись» техника «холст, масло», в которой выполнено большинство картин, не указывается. Сведения о несохранившихся произведениях и вещах, местонахождение которых установить не удалось, приводятся на основании воспроизведений или упоминаний в печати, фотографий и документов из Архива А. А Осмеркина. Если местонахождение работы неизвестно, соответствующая рубрика опускается.

## Список сокращений

акв. — акварель
б. — бумага
БДТ им. М. Горького — Ленинградский академический Большой Драматический театр им. М. Горького
в св. — в свету
ГМИИ — Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва
гос. — государственный(ая)
гр. кар. — графитный карандаш
ГРМ — Государственный Русский музей, Ленинград
ГТГ — Государственная Третьяковская галерея, Москва
ГЦТМ — Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва
к. — картон
кар. — карандаш
кон. — конец
Л. — Ленинград
М. — Москва
м. — масло
нач. — начало
обл. — областной(ая)
ок. — около
пол. — половина
пресс. уголь — прессованный уголь
сер. — середина
собр. — собрание
собств. — собственность
тон. — тонированный(ая)
уг. кар. — угольный карандаш*
х. — холст
цв. кар. — цветной карандаш
ЦГАКФФД СССР — Центральный государственный архив кинофотофонодокументов СССР, Москва
ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства СССР, Москва
черн. — черный(ая)

* Название условное. Им обозначается техника типа т. н. «французского» или «итальянского карандаша», «ретушь», «негро» и т. п.

## Живопись

**Ок. 1910—1911**

Спиртзавод в Елисаветграде
19 × 30,5. Кировоградский обл. краеведческий музей

Этюд. Окраины Елисаветграда
20 × 34,5. Кировоградский обл. краеведческий музей

Старая синагога
К., м. 30,5 × 37. ЦГАЛИ

**Ок. 1911**

Домик с колоннами
31 × 37. Кировоградский обл. краеведческий музей

Пейзаж. Этюд
20,3 × 24,5. ЦГАЛИ

Натюрморт с тыквой, корзиной и капустой
57 × 66,5. ГТГ

**1911—1912**

Портрет мужчины в чалме
74,5 × 54,5. ГТГ

**1912**

Автопортрет
41,5 × 33. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

Голова девочки. (Работа не закончена)
29 × 23. ЦГАЛИ

Девочка с куклой
73 × 60. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

Женщина в белом на фоне ковра
70 × 55. На обороте: Портрет молодого человека в жилете. 1912—1913. ГТГ

Натюрморт с иконой
70,5 × 56. ЦГАЛИ

**Ок. 1912**

Портрет отца
К., темпера (?). 26,5 × 31. ЦГАЛИ

**1913**

Осень. Этюд

**Нач. 1910-х гг.**

Монастырь. Этюд

**1913—1914**

Автопортрет. (Не закончен)
78 × 48. На обороте: Цветы на фоне ковра. Фрагмент разрезанной работы «Натюрморт с японской куклой». 48 × 78. ГТГ

Эскиз автопортрета (на фоне натюрморта с японской куклой)
К., м. 27,2 × 20,5. ГТГ

Виолончелист. Этюд к портрету

Девушка с фруктами

Портрет поэта В. Эльснера

Портрет старика за столом

Натюрморт с лимонами и медной ступкой
47,5 × 75. На обороте: Портрет дамы в синей шляпе. (Не закончен). 1912—1913. 75 ×47,5. ГТГ

**Ок. 1914**

Портрет пожилой женщины в лиловой шляпке
73 × 48. На обороте: Натюрморт с японской куклой. Фрагмент разрезанной работы. 1913—1914. 48 × 73. ГТГ

**1914—1915**

Обнаженная на фоне персидской набойки
85 × 69. Собр. А. Ф. Чудновского, Л.

**1915**

Натюрморт с бегонией и шкатулкой

**1915 (?)**

Портрет неизвестного в цилиндре
55,2 × 37. Гос. музей изобразительных искусств Киргизской ССР, Фрунзе

**1917**

Дама с лорнеткой. (Портрет дамы с афишей). Изображена И. Я. Хвас
116 × 91. ГРМ

Дома. Город
89 × 52. Гос. музей искусств УзССР, Ташкент

Пейзаж
66,5 ×96. Ростово-Ярославский архитектурно-художественный музей-заповедник

Натюрморт с веером
58,5 × 41,2. Гос. музей изобразительных искусств Киргизской ССР, Фрунзе

Натюрморт с фруктами на фоне города

**1918**

Портрет Н. М. Фореггера

Натюрморт с графином
64 × 53. Свердловская картинная галерея

Натюрморт с часами. (Часы и зеркало)
89 × 50. Музей изобразительных искусств ТАССР, Казань

Натюрморт с бутылью и фарфоровой ступкой
86 × 65. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

Натюрморт на подоконнике

Натюрморт с угольниками

Натюрморт с химическими весами

Стекло и ступка

Часы и посуда

**1919**

В кафе. (Екатерина Тимофеевна Баркова)
140,5 × 106. ГТГ

Лес в Кунцеве
105×92. Горьковский гос. художественный музей

Натюрморт. Стеклянная посуда
107 × 88 (овал). Пермская гос. художественная галерея

**1919(?)**

Натюрморт
102 × 83. Горьковский гос. художественный музей

**Ок. 1919**

Кувшин на розовом фоне
75 × 62. Собр. А. Ф. Чудновского, Л.

**1920**

Портрет жены
125 × 87,5. Гос. музей искусств УзССР, Ташкент

Пейзаж
95 × 106. ГРМ

Пейзаж
96 × 77. Гос. музей искусств им. Р. Мустафаева, Баку

Парк
106 × 88,5. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

Натюрморт
106 × 79,5. ГРМ

Натюрморт с палитрой
108 × 89,5. Тульский обл. художественный музей

Сельди. Натюрморт
79 × 98. Гос. музей искусств УзССР, Ташкент

**Ок. 1920**

Пейзаж с деревьями
97 × 80,5. Собр. В. А. Маслюченко, Киев

**1921**

Портрет Е. Т. Барковой. (Жена в розовом)
125 × 95. ГРМ

Портрет девушки. (Женщина и кружево)
96 × 78. ГРМ

Столяр
106,8 × 97,8. Ростовский обл. музей изобразительных искусств

Мост. I вариант

Мост. II вариант
65,8 × 75. Новосибирская обл. картинная галерея

Дерево и скалы

Натюрморт с черепом
83 × 65,5. ГРМ

Натюрморт с бандурой. (Гитара и лира)
97 × 80. ГРМ

Натюрморт с белой пиалой. (Натюрморт. Кувшин и трубка)
84 × 68,5. ГРМ

Натюрморт с корзиной
71 × 89,5. ГТГ

Натюрморт с лубочной картинкой
65,5 × 74. Собр. А. А. Обухова, М.

**1922**

Прачка. (Старуха)
106 × 97,5. ГРМ.

Обнаженная (Осипович)
115 × 100. ГТГ

Натурщица у станка
107 × 80. ГРМ

Деревья (ивы)

Деревья у пруда

**1922—1923**

Натурщица (с креслом)
144 × 76. Киевский музей русского искусства

**1923**

Портрет поэта (Дм. Петровский)
98 × 90. Гос. музей изобразительных искусств Киргизской ССР, Фрунзе

Лесной пейзаж
98 × 82. Был в собр. Ю. Б. Данцигера, М.

Пейзаж. Деревья

Пейзаж с деревянным мостом

Натюрморт с фруктами и виноградом. (Виноград, груши, хрусталь)
87 × 70. ГРМ

**Ок. 1923**

Натурщица с зеркальцем. (Натурщица в мастерской)
100 × 85. Гос. музей искусств Каракалпакской АССР, Нукус

**2-я пол. 1910-х — нач. 1920-х гг.**

Пейзаж с мостом и церковью

**Нач. 1920-х гг.**

Натюрморт с керосиновой банкой
84 × 69. ГРМ

**1923—1924**

Натурщица перед зеркалом. (Женщина. Спина)
90 × 72. Собр. П. Н. Крылова, М.

Охотничий натюрморт
120 × 90. ГРМ

**1924**

Женский портрет. (Женщина, снимающая перчатку). Изображена Вера Исааковна Морозова
109,6 × 95,5. Курская картинная галерея им. А. А. Дейнеки

Портрет художника М. Н. Аветова. (Портрет перса — ?)
94,5 × 78. ГРМ

Обнаженная. (Женщина с шубой)
90 × 72. Новокузнецкий городской музей советского изобразительного искусства

Ботанический сад. (Пейзаж с дубом)
69 × 57. Гос. картинная галерея Армении, Ереван

Ботанический сад
91 × 69. Кировоградский обл. краеведческий музей

Москва. Тверская
87 × 70. ГРМ

Пейзаж. Ботанический сад
82 × 71. Собр. И. М. Эзраха, Л.

Пейзаж. (Весенний пейзаж)
96 × 79. Собр. Ю. А. Ивакина, Киев

**1924—1925**

Москва. Парк
71 × 53. Иркутский обл. художественный музей

**1925**

Подмосковный трактир
В 1929 г. был продан в США

Портрет Е. Т. Барковой
112 × 85,2. ГРМ

Спящая женщина и собака
103 × 142. Собств. Т. А. Осмеркиной, М.

Болото. Осень
67 × 80. ГТГ

Ветлы у пруда
76 × 97. ГТГ

Вечер. Пруд. Ивы
80 × 97. Казахская гос. художественная галерея им. Т. Г. Шевченко, Алма-Ата

Мельница
61,5 × 73 (в св.). Собр. А. Я. Абрамяна, М.

**1-я пол. 1920-х гг.**

Городской пейзаж с деревьями

**1925—1926**

Живописец Шабль. (Портрет художника Б. С. Шабль-Табулевича)
167 × 84. Собств. Т. А. Осмеркиной, М.

**1926**

Портрет поэта В. Я. Пяста
71 × 53. Киевский музей русского искусства

Портрет няни художника Евдокии Ульяновны. (Старуха Евдокия)
107 × 80. Собств. Л. А. Осмеркиной, М.

Мельница
95 × 75. ГРМ

Пейзаж. Никольское-Урюпино
67 × 85. ГТГ

Полевые цветы
97 × 76. Собр. Н. А. Аникиевой, Л.

**1925—1927**

Портрет отца
80 × 67. Музей-усадьба «Абрамцево»

**1926—1927**

Автопортрет
62 × 50. ГТГ

**1927**

Красная гвардия в Зимнем дворце
300 × 173. ГРМ

Цыганка-солистка
93 × 76. Собств. Л. А. Осмеркиной, М.

Мойка. Белая ночь
74 × 93. ГТГ

Барки на Неве. Белая ночь

На островах. Вечер. Ленинград
85 × 112

**1928**

Цыгане. Брат и сестра
143 × 107. ГТГ

Девушка с древком знамени. (Комсомолка). (Пионерка)
90 × 70. Собств. Л. А. Осмеркиной, М.

Обнаженная с полотенцем
92 × 72. Дирекция художественных выставок художественного фонда РСФСР

Синичья гора, где могила А. С. Пушкина
91 × 108. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

Святогорский монастырь. Вход к могилам Пушкиных и Ганнибалов
100 × 60,3. Всесоюзный музей А. С. Пушкина, Л.

Пушкинские горы в грозу
68 × 60. Гос. музей А. С. Пушкина, М.

Святогорский монастырь
93,5 × 74. Кировоградский обл. краеведческий музей

Пейзаж с сосной. Пушкинские горы

Въездная аллея старых елей. Сельцо Михайловское
90,3 × 80. Всесоюзный музей А. С. Пушкина, Л.

Липовая аллея. Сельцо Михайловское
106,3 × 63,8

Два озера. Сельцо Михайловское
75 × 95. Собств. Т. А. Осмеркиной, М.

С «холма лесистого», вечер. Сельцо Михайловское
74,5 × 95,5

Домик няни. Сельцо Михайловское

Липовая аллея. Сельцо Михайловское
89 × 75. Архангельский обл. музей изобразительных искусств

Тригорское. Парк и река Сороть
70 × 63,5. Оренбургский обл. музей изобразительных искусств

**1928 (?)**

Река и луга
70 × 88,5. Собр. А. Я. Абрамяна, М.

**Ок. 1927—1928**

Фазан

**1928—1929**

Коммунистическое пополнение девятнадцатого года
206 × 275. ГТГ

**Этюды к картине «Коммунистическое пополнение девятнадцатого года»**

Этюд головы рабочего
50 × 37. Кировоградский обл. краеведческий музей

Этюд
68 × 86. Кировоградский обл. краеведческий музей

Этюд головы рабочего в профиль
45 × 35. Собств. Л. А. и Т. А. Осмеркиных, М.

Этюд заводских рабочих
90 × 64. Собств. Л. А. и Т. А. Осмеркиных, М.

Этюд рабочего
65 × 33. Собств. Л. А. и Т. А. Осмеркиных, М.

Этюд рабочего на желтом фоне
70 × 53. Собств. Л. А.и Т. А. Осмеркиных, М.

**1929**

«Сидящий в темном коридоре Светличной башни Шлиссельбургской крепости». (Картина выполнена по заказу музея Революции)
79 × 56. Центральный ордена Ленина Музей Революции СССР, М.

На диване. Портрет Е. К. Гальпериной
100 × 119. Собств. Л. А. Осмеркиной, М.

Портрет седого мужчины на красном фоне
91 × 72. Собств. Л. А. Осмеркиной, М.

Старик с усами
70 × 53. Собств. Л. А. Осмеркиной, М.

ЗАГЭС
108,5 × 91,5. Гос. музей искусств Каракалпакской АССР, Нукус

Мцхет

Мцыри
64,5 × 55. Собр. Л. А. Большаковой-Шевадзуцкой, М.

Духан. Эскиз
66 × 92. Омский обл. музей изобразительных искусств

Москва. Зима
70,5 × 55. Собств. Л. А. Осмеркиной, М.

Московский дворик
53 × 40. Собств. Л. А. Осмеркиной, М.

**1930**

Прокатный цех завода «Серп и молот»
120 × 99. Краснодарский краевой художественный музей им. А. В. Луначарского

Литейный цех
98 × 80. Дирекция художественных выставок Художественного фонда РСФСР

Завод
132 × 101. Собств. Л. А. Осмеркиной, М.

Митинг на Знаменской (Петроград, 1917 г.)

«Пугало». Этюд к картине «Митинг на Знаменской (Петроград, 1917 г.)»
99 × 88. ГТГ

Цыгане (отец с дочерью)
120 × 100. Собств. Л. А. Осмеркиной, М.

Украина
83 × 115. Кировоградский обл. краеведческий музей

Подмосковный пейзаж
103 × 85. Собств. Л. А. Осмеркиной, М.

Церковь. Москва
80 × 65. Собр. С. С. Чуракова, М.

Ленинград с корабля
105 × 70. Собств. Л. А. Осмеркиной, М.

Ленинград. Ледоколы на Неве

Ленинград. Республиканский мост

На Неве

**1930 (?)**

Букет пионов
76 × 100. Собр. А. Н. Рамма, Л.

**1931**

Натурщица

Украинская деревня
75 × 100. Киевский музей русского искусства

**1932**

Портрет доктора К. А. Гальперина
92 × 75. Собств. Е. К. Гальпериной, М.

Пейзаж. Фонтанка у Аничкова моста
54 × 70. Собр. В. И. Менжинского, М.

Вид Петропавловской крепости
В 1957 г. был передан в мемориальный музей битвы при д. Лесной, Могилевская обл., из Гос. Эрмитажа

Ленинград. Пейзаж от дома Пушкина на Мойке
83 × 65. Собств. Л. А. Осмеркиной, М.

На Неве у Академии художеств
52 × 72. Собств. Л. А. Осмеркиной, М.

Ленинград. Адмиралтейство

Ленинград. Екатерининский канал

**1932—1933**

Агиттеатр ПУРа на фронте (Постановка Агит-пура Дальневосточной армии)
Картина не сохранилась

Эскиз к картине «Агиттеатр ПУРа на фронте»
68 × 96. Собств. Л. А. и Т. А. Осмеркиных, М.

**Этюды к картине «Агиттеатр ПУРа на фронте»**

Играющий трубач
70 × 54. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

Три красноармейца
54 × 69. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

Играющий на гармони
69 × 54. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

Голова корейца в профиль
60 × 54. Собств. Л. А. и Т. А. Осмеркиных, М.

Голова китайца в три четверти
58 × 35,5. Собств. Л. А. и Т. А. Осмеркиных, М.

Китаец с поднятой рукой
69 × 55. Собств. Л. А. и Т. А. Осмеркиных, М.

**1933**

Цыганка с гитарой
126 × 89. Кировский обл. художественный музей им. А. М. Горького

Памятник Петру I в Ленинграде
60 × 94. Кировоградский обл. краеведческий музей

Площадь Урицкого в Ленинграде

**Кон. 1920-х — нач. 1930-х гг.**

Цветы в синем сосуде

Натюрморт. Цветы

**1934**

Портрет Л. К. Золотаревской (урожд. Гальпериной)
133 × 100. Собр. В. Е. Золотаревского, М.

Портрет Т. И. Хижинской
70 × 60. Собр. В. И. Менжинского, М.

Автопортрет

Девочка с грибами
124 × 99. Переславль-Залесский историко-художественный музей

Девочка на яблоне
133 × 100. Собств. Л. А. Осмеркиной, М.

Ленинград. После дождя
56 × 48,5. Новосибирская обл. картинная галерея

Пейзаж с ивами
66,5 × 91. Горьковский гос. художественный музей

Ленинград. Порт
54 × 69,5. Собств. Л. А. Осмеркиной, М.

На Неве
40 × 70. Собств. Т. А. Осмеркиной, М.

Пейзаж. Ветлы
80 × 100. Собр. Н. А. Аникиевой, Л.

**1935**

Женский портрет. (Женщина в розовой рубашке)
100 × 79. Собр. А. Ф. Чудновского, Л.

Серый день
67 × 87. ГРМ

Весна. На набережной Невы
90 × 74. Дирекция художественных выставок Художественного фонда РСФСР

Москва. Кремль
67 × 89. Дирекция художественных выставок Художественного фонда РСФСР

Яблоня с мостом. Верея
66 × 92. Орловская обл. картинная галерея

**Ок. 1935**

Белая ночь. Мельница

**1-я пол. 1930-х гг.**

Букет. Цветы. Ленинград

**1936**

Автопортрет
68,7 × 55. Кировоградский обл. краеведческий музей

Портрет художницы Т. Н. Глебовой
70 × 54. Орловская обл. картинная галерея

Мужской портрет
60 × 51. Собств. Л. А. Осмеркиной, М.

Обнаженная в кресле
100 × 120. Собств. Л. А. Осмеркиной, М.

Белая ночь. Академия художеств
98 × 62. Дирекция художественных выставок Художественного фонда РСФСР

Ленинград. Белая ночь. Пушкинский дом
69 × 85. Тульский обл. художественный музей

Ленинград. Фонтанка
70 × 80. Дальневосточный художественный музей, Хабаровск

Липовая аллея в Михайловском. Вариант одноименной картины 1928 г.
109,5 × 74,2. ГРМ

Морозный день
70 × 55. Собств. Т. А. Осмеркиной, М.

**1937**

В ложе. Портрет Е. Батоговой
74 × 59. Собр. А. С. Папикяна, М.

Портрет Е. Батоговой
62 × 70. Собств. Л. А. Осмеркиной, М.

Мужская и женская головы с биноклями
37 × 50. Собств. Л. А. Осмеркиной, М.

Верея
83 × 82. Таганрогская картинная галерея

Ветлы
80 × 100. Гос. музей латышского и русского искусства, Рига

Верея. Овраг
80 × 98. Собр. Ю. Ф. Шебанова, М.

Верея. Улица
84 × 70. Собств. Л. А. Осмеркиной, М.

Излучина реки
67 × 86. Собств. Л. А. Осмеркиной, М.

Ленинград. Большой проспект Васильевского острова
85 × 69. Собств. Л. А. Осмеркиной, М.

Ленинград. Ждановка
85 × 70. Гос. музей А. С. Пушкина, М.

Терраса в Крыму

Букет. Верея
114 × 84,5. Новосибирская обл. картинная галерея

Вид села Михайловского
Всесоюзный музей А. С. Пушкина, Л.

Верея
79 × 80. Архив художественных произведений Министерства культуры СССР, Загорск

**Ок. 1936—1937**

Натюрморт. Цветы
80 × 60. Был в собр. А. С. Сорокоумова, Л.

**1938**

У елки. Таня
100 × 77. Собств. Т. А. Осмеркиной, М.

В гамаке. Таня
91 × 69. Собств. Т. А. Осмеркиной, М.

Волга. Берег
58 × 44. Собств. Л. А. Осмеркиной, М.

У бакенщика
70,5 × 92,7. Сумский обл. художественный музей

В сарае. Тушка свиньи
89 × 70. Собств. Л. А. Осмеркиной, М.

Волга. Рыбы. Натюрморт
68 × 92. Музей изобразительных искусств Карельской АССР, Петрозаводск

Рыбы
68 × 91. Собств. Т. А. Осмеркиной, М.

Ветлы. Пейзаж с вечерним светом
60 × 80. Собр. И. С. Левинбук, М.

Москва-река. Ветлы
65 × 80. Собств. Т. А. Осмеркиной, М.

Плотина
108 × 91. Гос. музей искусств Каракалпакской АССР, Нукус

Крым. Козы. Вечер. Тополя
80 × 100. Собств. Т. А. Осмеркиной, М.

Крым. Козы. (Дом повешенного)
55 × 69. Дирекция художественных выставок Художественного фонда РСФСР

Верея. Поздняя осень
80 × 65. Собр. Х. Л. Кагана, М.

**193 —1939**

Ленинград. Белая ночь. Фонтанка
44 × 70. Алтайский краевой музей изобразительных и прикладных искусств, Барнаул

Крым. Винные погреба
70 × 85. Музей изобразительных искусств Карельской АССР, Петрозаводск

**1938—1939**

Крым. Козы. Пейзаж с домиками под железной кровлей
79 × 100. Собств. Л. А. Осмеркиной, М.

Крым. Козы. Татарская деревня
92 × 70. Гос. музей А. С. Пушкина, М.

Старый Крым. Пейзаж с розовой фигуркой
77 × 69. Гос. музей А. С. Пушкина, М.

Уличка в Крыму. Козы
79 × 56. Собств. Т. А. Осмеркиной, М.

**1939**

Витрина магазина (хлеб)

Автопортрет
60 × 47. Тульский обл. художественный музей

Портрет Е. К. Гальпериной в профиль
69 × 55. Собств. Л. А. Осмеркиной, М.

Портрет отца художника в профиль
57 × 66. Собств. Л. А. Осмеркиной, М.

Портрет художника А. Ю. Никича
91×70. Собр. А. Ю. Никича, М.

Портрет жены портного
130 × 100. Собств. Л. А. Осмеркиной, М.

Крым. Козы
93 × 70. Тульский обл. художественный музей

Натюрморт. Крым. Фрукты и кувшин на фоне пейзажа
100 × 82

Алупка. Хаос. Бесстыдница
81 × 56. Дирекция художественных выставок Художественного фонда РСФСР

Алупка
90 × 70. Посольство СССР в Аргентине, Буэнос-Айрес

Дубовая роща. Ореанда
80 × 100. Дирекция художественных выставок Художественного фонда РСФСР

Крым. Ореанда
80 × 100. Дирекция художественных выставок Художественного фонда РСФСР

Крым. Ореанда
89 × 75. Николаевский художественный музей им. В. В. Верещагина

Крым. Алупка. Роща
59 × 78. Гос. музей А. С. Пушкина, М.

Крым. Дорога к морю
100 × 78. Собр. А. Я. Абрамяна, М.

Крым. Пейзаж с домом
36 × 68

Пейзаж с воротами. У пруда. Верея
100 × 80. Собр. Ю. Ф. Шебанова, М.

Яблони
80 × 70. Собств. Л. А. Осмеркиной, М.

Башни Новодевичьего монастыря
70 × 60. Работа была в собр. В. Е. Золотаревского, М.

Ленинград. Васильевский остров, 5-я линия
48 × 56

Нева весной
78 × 89

Натюрморт с гитарой и палитрой
98 × 74. Собств. Л. А. Осмеркиной, М.

**Кон. 1930-х гг.**

Пейзаж с большим деревом
Х. на к., м. 52,8 × 40,3 (в св.). Частное собр., М.

Сирень
88 × 70. Собр. Н. М. Эфрос, М.

**Кон. 1930-х гг. (?)**
Сосна
81 × 71. Собр. Н. П. и М. Г. Павловских, Л.

**1930-е гг.**

Ленинград. Весна
80 × 70. Астраханская картинная галерея им. Б. М. Кустодиева, Астрахань

Ленинград. Апраксин рынок из Литейного двора
56 × 48 . Был в собр. В. П. Шаева, М.

Натюрморт. Пионы с кружевами
Интернат старых коммунистов, ст. Переделкино Московско-Киевской ж. д.

Натюрморт с дыней
Интернат старых коммунистов, ст. Переделкино Московско-Киевской ж. д.

**1930-е гг. (?)**

Флоксы

**1939—1940**

Портрет поэтессы Анны Андреевны Ахматовой. Белая ночь. Ленинград
90 × 78. Гос. литературный музей, М.

Портрет Е. К. Гальпериной
125 × 98. Собств. Е. К. Гальпериной, М.

**1940**

Пушкинский дом. Ленинград
65 × 85. Республиканский музей изобразительных искусств Якутской АССР им. М. Ф. Габышева

Ивы у пруда
57 × 79,5. Собр. Х. Л. Кагана, М.

Верея. Мост
35 × 57

Ветлы. Закат
44 × 55

Серебристые тополя. Закат
94 × 78

Букет сирени
120 × 97. В 1957 г. был в Художественном музее Литовской ССР, Вильнюс

Фрукты в белой вазе
111 × 94. Собств. Т. А. Осмеркиной, М.

**1941**

Автопортрет
52 × 43. Собств. Т. А. Осмеркиной, М.

Май 1941 года
86 × 67. Дирекция художественных выставок Художественного фонда РСФСР

Весна 1941 года
100 × 90

Верея. Девушки на террасе
142 × 123. Кировоградский обл. краеведческий музей

**1942**

Зенитчики Москвы. Москва, 1941
104 × 153

Портрет летчика Ивана Николаевича Струкова
90 × 70. Центральный ордена Ленина музей Революции СССР, М.

Портрет Николая Сидоровича Барыбина — младшего политрука 562 истребительного авиационного полка
94,5 × 78. Центральный ордена Ленина музей Революции СССР, М.

Портрет Ивана Холодова
60 × 44,5. Центральный ордена Ленина музей Революции СССР, М.

Портрет неизвестного летчика. Этюд
59,5 × 44,5. Центральный ордена Ленина музей Революции СССР, М.

Портрет майора А. И. Негоды— командира 562 истребительного авиационного полка
95 × 70. Центральный ордена Ленина музей Революции СССР, М.

Кремль 1942 года
68 × 91. Центральный ордена Ленина музей Революции СССР, М.

Кремль. 1942
97 × 126

Кремль
44 × 70. Собр. Л. В. Вертинской, М.

Замерзшая яблоня
75 × 90. Кировский обл. художественный музей им. А. М. Горького

**1943**

Меншикова башня
71 × 62,5. ГРМ

**Нач. 1940-х гг.**

Портрет В. П. Шаева
65 × 48. Астраханская обл. картинная галерея

**1943—1944**

Портрет Минны Борисовны Винец
70 × 100. Собр. М. Б. Винец, М.

**1944**

Портрет дочери. Таня
65 × 47. Собств. Т. А. Осмеркиной, М.

Абсиды митрополичьего дома в Троице-Сергиевой лавре
100 × 82. Гос. художественный музей БССР, Минск

Весна. Плотничья и Каличья башни Троице-Сергиевой лавры
101 × 80. ГРМ

Загорск. Шестой корпус. (Внутренние ворота в Лавре)
64 × 77. ГРМ

Кладезная в Троице-Сергиевой лавре
100 × 81. Мордовская республиканская картинная галерея им. Ф. В. Сычкова

Осень. Загорск. Колокольня Растрелли-Ухтомского
85,5 × 64,5. Гос. художественный музей БССР, Минск

Трапезная в Троице-Сергиевой лавре. I вариант
88 × 64. Загорский историко-художественный музей-заповедник

Загорск. Успенский собор
62 × 47. Алтайский краевой музей изобразительных искусств, Барнаул

Успенский собор в Троице-Сергиевой лавре. Загорск
99 × 67. Дирекция художественных выставок Художественного фонда РСФСР

Баня. Пейзаж
56 × 50. Частное собр., М.

Вечер. Загорск
40 × 50. Собр. Р. И. Осмеркина, М.

Дворик в Лавре. Загорск
71 × 81. Собр. О. А. Разумной, М.

Лавра. Загорск. Водяная башня
77,4 × 65. Омский обл. музей изобразительных искусств

Водяная башня. Зимний пейзаж
75,5 × 63. Загорский историко-художественный музей-заповедник

Натюрморт на фоне Уточьей башни

100 × 80. Музей-усадьба «Абрамцево»

Сирень на темном фоне
100 × 79. Собств. Т. А. Осмеркиной, М.

Улица в Лавре

**1945**

Внутренний двор Эрмитажа
99 × 79,5. Музей изобразительных искусств Карельской АССР, Петрозаводск

Во дворе Эрмитажа
100 × 80. Оренбургский обл. музей изобразительных искусств

Из окна Эрмитажа
85 × 66. Гос. музей А. С. Пушкина, М.

Инженерный замок
100 × 80. Киевский музей русского искусства

Новая Голландия
100 × 75. ГРМ

Набережная Академии художеств
60 × 80. Собр. И. Я. Лучковского, Харьков

«Астория», номер 103. I вариант картины 1946 г. «Из окна гостиницы «Астория». Ленинград»
120 × 76,5. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

Лавра. Колокольня
80 × 60. Собр. М. Я. Шагинян, М.

Сирень
89,5 × 98. Собр. Т. М. Ющенко, М.

**1946**

Профиль и цветы. (В мастерской художника)
130 × 100. ГТГ

Неоконченный портрет. Н. Г. Осмеркина
85 × 62. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

Портрет В. Басняцкой
122 × 101. Тульский обл. художественный музей

Портрет художника И. С. Сошникова
121 × 101. Дирекция художественных выставок Художественного фонда РСФСР

Из окна гостиницы «Астория». Ленинград
130 × 100. Волгоградский музей изобразительных искусств

Ленинград. Пейзаж с деревянным мостом
102,5 × 120. Иркутский обл. художественный музей

Ленинград. Исаакиевский собор
68 × 87. Частное собр., Л.

Весна. Сад Академии художеств. Воронихинский портик
87 × 64. Собр. В. В. Левика, М.

Патриаршие пруды. (Не окончен)
59 × 89. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

Загорск. Улица в Лавре
80 × 59. Ростовский обл. музей изобразительных искусств

Митрополичья трапезная и колокольня в Лавре. Вариант-повторение картины 1944 г. «Трапезная в Троице-Сергиевой Лавре»
132 × 101,5. ГРМ

Реставрационные работы в Лавре
82 × 65. ГРМ

Номер в гостинице. Загорск
128 × 98. ГРМ

Вечер. Армения
45,5 × 70. Музей-усадьба «Абрамцево»

Ереван. Из окна гостиницы
53 × 69. Собр. А. С. Папикяна, М.

Армения. Пейзаж
70 × 78. Собр. Л. В. Вертинской, М.

Армения. Селение в горах
67 × 56. Собр. Л. Ю. Огинской, М.

Вид на село Бжни
61 × 76. Собр. Н. Н. Власовой, М.

Ереван. Дворик
55 × 71. Собр. О. Ю. Тангян, М.

Закат. Армения
34 × 67. Собр. Е. А. Вишняк, М.

Пейзаж с оливами
69 × 84. Собств. Л. А. Осмеркиной, М.

Серый день. Армения
62 × 70. Собств. Л. А. Осмеркиной, М.

Ереванский натюрморт
70 × 100. Казахская гос. художественная галерея им. Т. Г. Шевченко, Алма-Ата

Натюрморт. Ереван
120 × 100. Новосибирская обл. картинная галерея

Натюрморт. Цветы и фрукты
80 × 90. Собр. В. В. Левика, М.

**1947**

Зеленое пальто
120 × 140. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

За чашкой чая
108 × 136,5. Запорожский художественный музей

Портрет дочери Лили
87 × 67. Собств. Л. А. Осмеркиной, М.

Портрет Иосифа Сокола
131 × 100. Собр. Д. С. Паукман, М.

Портрет Володи с мотоциклом
120 × 100. Собств. Л. А. Осмеркиной, М.

Ледокол на Неве
120 × 99. Курская картинная галерея им. А. А. Дейнеки

Весна
87 × 68. Костромской обл. музей изобразительных искусств

Вид из окна. Загорск
80 × 65. Музей-усадьба «Абрамцево»

Лавра со стороны Плотничьей башни
100 × 129. Музей-усадьба «Абрамцево»

Конный двор. Загорск
58,5 × 80. Новосибирская обл. картинная галерея

Вид из окна на Троице-Сергиеву лавру. Вариант-повторение картины «Номер в гостинице. Загорск», 1946 г.
134 × 99. Красноярская краевая художественная галерея

Бабье лето. Загорск
81 × 65. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

Березовая роща в Загорске
128 × 98. Собр. Н. Н. и К. Б. Окуневых, Л.

Восточные музыкальные инструменты. Натюрморт
130 × 100. Иркутский обл. художественный музей

Народные музыкальные инструменты Востока
130 × 100. Собр. И. Я. Лучковского, Харьков

Лилии и настурции
130 × 100. ГРМ

Любимые книги и танагра
122 × 101. ГТГ

Натюрморт (с черным подносом)
120 × 102. Ростовский обл. музей изобразительных искусств

**1947—1948**

Натюрморт с мимозой
106 × 88. Собр. И. Я. Лучковского, Харьков

**1948**

Мой друг живописец Н. А. Удальцова
120 × 100. ГТГ

Портрет Армена Атаяна
100 × 100. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

Портрет В. Н. Томанышевой
90 × 70. Брянский музей советского изобразительного искусства

Портрет В. К. Юркевича
121 × 90. Собр. В. К. Юркевича, М.

Портрет девочки. (Деличка)
107 × 89. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

Ветлы у пруда. Загорск
80 × 100. Кабардино-Балкарский музей изобразительных искусств, Нальчик

У рынка в Загорске
100 × 88. Гос. музей латышского и русского искусства, Рига

Березовая роща
91 × 83. Челябинская обл. картинная галерея

Река Трубеж. Переславль-Залесский
75 × 89. ГРМ

Дом Ниткина. Переславль
90 × 71. Переславль-Залесский историко-художественный музей

Плещеево озеро
80 × 108. Переславль-Залесский историко-художественный музей

Рыбаки
71 × 102. Переславль-Залесский историко-художественный музей

Левая набережная реки Трубеж. Переславль-Залесский
55,5 × 102. Собр. И. Л. Фишкова, Московская обл.

Река Трубеж
61 × 94. Собр. И. Л. Фишкова, Московская обл.

Переславль-Залесский. Новый мост
84,5 × 105. Собр. О. Б. Богаевской и Г. А. Савинова, Л.

Переславль-Залесский
55 × 70. Собр. З. А. Топчиашвили, М.

Переславль-Залесский. Серый день
59 × 90. Собр. И. Я. Лучковского, Харьков

Последний домик Рыбацкой слободы. Переславль-Залесский
40 × 55. Собр. И. В. Мельниковой, М.

Переславль-Залесский. Рыбаки. (Сети)
57 × 55. Гос. музей искусств Каракалпакской АССР, Нукус

Букет. (На террасе)
96,8 × 79,5. Гос. музей изобразительных искусств Киргизской ССР, Фрунзе

Натюрморт. Овощи
90,5 × 83,5. Новокузнецкий городской музей советского изобразительного искусства

Натюрморт. Пионы. (Пионы и красные лилии)
82 × 100. Гос. художественный музей БССР, Минск

Натюрморт с винегретом
87 × 98. Кировоградский обл. краеведческий музей

Пирог с черникой
80 × 90. Кировоградский обл. краеведческий музей

Натюрморт с дыней
92,3 × 117. Курская картинная галерея им. А. А. Дейнеки

Флоксы и настурции
121 × 101. ГТГ

Глухарь и куропатки
89,5 × 104. Собств. Л. А. Осмеркиной, М.

Книги и танагра
107 × 120. Собств. Л. А. Осмеркиной, М.

Пионы на фоне окна
80 × 100. Собр. Р. Н. Зелинской-Платэ, М.

Сирень
90 × 84. Собств. Т. А. Осмеркиной, М.

Натюрморт с торсом Венеры
80 × 94. Был в частном собр., М.

**1949**

Передовые люди автозавода им. И. В. Сталина
175 × 125. Собств. семьи художника, М.

**Эскизы к картине «Передовые люди автозавода им. И. В. Сталина»**

Первый вариант композиции
К., м. 48 × 67. ЦГАЛИ

Окончательный вариант композиции
К., м. 50 × 70. ЦГАЛИ

Эскиз к картине «Передовые люди автозавода им. И. В. Сталина»
К., м. 51 × 69. Кировоградский обл. краеведческий музей

**Этюды к картине «Передовые люди автозавода им. И. В. Сталина»**

Собств. семьи художника, М.

Портрет К. П. Агаповой
55 × 56

Портрет Н. А. Васильевой
80 × 71

Портрет А. И. Винокурова
93 × 69

Портрет Б. И. Гущина
95 × 89

Портрет М. И. Кузнецовой
81 × 72

Двойной портрет. В. О. Саулит и П. А. Оленев
98 × 116

Портрет М. Ф. Ушкалова
79 × 71

Этюды центра композиции
116 × 98

Этюд флагов
100 × 85

Портрет скульптора Г. И. Кепинова. (Не закончен)
93 × 134. Собств. Т. А. Осмеркиной, М.

Полевые цветы и смородина
101 × 79. ГРМ

Натюрморт с сухими листьями
86 × 100. Собств. Л. А. Осмеркиной, М.

**1950**

Портрет А. Н. Тихонова-Сереброва
80 × 71. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

Портрет Нины Артамоновой
93,5 × 75,5. Собр. Н. В. Назаровой (Артамоновой), М.

Зима. Болшево
95 × 70. Музей-усадьба «Абрамцево»

Пейзаж. Челюскинская
42 × 64,5. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

Загорск. Березы. Дорога
100 × 86. Одесский художественный музей

Береза у дороги
60 × 54. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

Натюрморт с яичницей
72 × 79,5. ГРМ

Полевые цветы и розочка
101 × 75. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

Натюрморт с георгинами
100 × 77. Собр. О. Б. Рейзман, М.

**1951**

Автопортрет
К., м. 70 × 50. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

Портрет Н. А. Северцовой
117 × 87. Собр. О. С. Северцовой, М.

Портрет Е. Б. Малаховской
126 × 100. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

Витя Константинов
103 × 79. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

Неоконченный портрет художника с женой
119 × 100. Собр. Н. Г. Осмеркиной, М.

На террасе. Загорск
89 × 113. Брянский музей советского изобразительного искусства

Загорск. Суворовская набережная
80 × 100. Красноярская краевая художественная галерея

Овраг. Загорск
79 × 100. Музей-усадьба «Абрамцево»

Букет полевых цветов с подсолнухом
95 × 61. ГРМ

Сирень на фоне обоев. Загорск
115 × 99. ГРМ

Натюрморт. Тюльпаны и деревянная чашка
58 × 35. Гос. музей искусств Каракалпакской АССР, Нукус

Натюрморт с маками. (Мак. Загорск)
56 × 55. Алтайский краевой музей изобразительных искусств, Барнаул

Натюрморт с семгой и фарфоровым чайником
78 × 105. Кировоградский обл. краеведческий музей

Пионы на голубом фоне
74 × 99. Ростовский обл. музей изобразительных искусств

Сирень. (Ранним утром)
91 × 70,5. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

Натюрморт с корзинкой клюквы
42 × 72. Гос. музей искусств Каракалпакской АССР, Нукус

Натюрморт с чайниками
100 × 100. Собств. Л. А. Осмеркиной, М.

Натюрморт с зеленым подносиком
41 × 60. Собр. Д. Г. Инденбаума, М.

Натюрморт с пивной кружкой
65 × 80. Был в собр. З. В. Рылеевой, М.

Пионы
98,5 × 80. Собр. И. И. Эренбург, М.

Цветы на полу. Гладиолусы
87 × 50. Собр. И. И. Малышевой, М.

Пионы (в синей вазе на красном фоне)
76 × 67. Собр. А. М. Рындиной, М.

**1952**

Портрет Ольги Северцовой
80 × 65. Киевский музей русского искусства

Портрет Юли
65 × 80. Собр. Ю. А.Конокотиной, М.

Портрет хозяйки (Екатерина Михайловна Константинова)
40 × 50. Не сохранился

Загорский кремль
100 × 79,2. Новосибирская обл. картинная галерея

Овраг. Кукуевка. Загорск
54,8 × 99,8. Гос. музей изобразительных искусств Киргизской ССР, Фрунзе

Цветущая яблоня
91 × 81. Алтайский краевой музей изобразительных и прикладных искусств, Барнаул

Пруд на Штатно-Садовой улице. Загорск
100 × 79. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

Штатно-Садовая улица. Загорск
70 × 90. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

Весна. Загорск
50 × 40. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

Лавра
50 × 50. Не сохранилась

Красные лилии
100 × 68. Кировоградский обл. краеведческий музей

Натюрморт на фоне персидской набойки
97,5 × 126. ГРМ

Натюрморт с ходиками
117 × 100. ГРМ

Натюрморт у елки
96,7 × 80. Кировоградский обл. краеведческий музей

Подсолнечник и рябина
80 × 100. Киевский музей русского искусства

Букет с одуванчиками
114 × 70. Собств. Т. А. Осмеркиной, М.

Купавки
57 × 45. Частное собр., Л.

Натюрморт со стеклянным кувшином
59 × 100. Собр. Е. Е. Моисеенко, Л.

Пионы на желтом фоне
100 × 80. Собр. Е. А. и. М. А. Асламазян, М.

Полевой букет с деревянной игрушкой. Загорск
93 × 70. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

**1953**

Автопортрет
79 × 57. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

Портрет дочери Лили с собакой Шариком
93 × 68. ГТГ

Портрет Катюши
56 × 56. Собр. Е. Б. Малаховской, М.

Черемуха. Плесково
100 × 80. ГРМ

Лето. Июль. Плесково
87 × 66. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

Плесково. Неоконченный пейзаж (последний)
87 × 67. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

## Графика

**Ок. 1910**

Романтическая сцена
Б., акв., гр. кар. 19,5 × 23,3. ГТГ

**Ок. 1910—1911**

Кукольный театр
Б., гуашь. 53 × 36. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

Театр. Пьеро, Арлекин и Коломбина
Б., акв. с белилами, гр. кар. 25 × 33,5. ГТГ

Цирк
Б., акв. с белилами, гр. кар. 19 × 26,5. ГТГ

**1917**

Портрет Н. М. Фореггера. Первый набросок
К., пресс. уголь. 41 × 26 (47,5 × 31,5). ГТГ

**1919**

Голова мальчика
К., уголь. 48 × 31,2. ГРМ

Мальчик
Б. тон., уг. кар. 55 × 35. Тульский обл. художественный музей

Портрет жены художника
Б., черн. акв. 54,5 × 41. Собр. Я. Е. Рубинштейна, М.

Сидящая обнаженная. Поколенно
Б., уг. кар. 29,4 × 22,5. ГТГ

Южный город
Б., уголь. 35,5 × 28,5. Гос. музей изобразительных искусств Киргизской ССР, Фрунзе

Конструкция
Б., уголь. 49 × 56. Саратовский гос. художественный музей им. А. Н. Радищева

Натюрморт
К., уг. кар. 41,8 × 31,2 (47,5 × 31,2). ГРМ

Натюрморт со скрипкой
К., гр. кар. 43,5 × 30,8 (47,5 × 30,8). ГРМ

**1919—1920**

Портрет Е. Т. Барковой, сидящей в кресле (поколенно, в фас). («Кубизм с жены Екатерина Тимофеевны»)
Б., уг. кар. 38,9 × 29,5. ГМИИ

Москва. Воробьевы горы
Б. уголь. 61 × 43. Тульский обл. художественный музей

**1920**

Молодой человек в свитере
Серая б., гр. кар. 59,3 × 36,3. ГРМ

Набросок. Молодой человек в свитере
Б., гр. кар. 22,2 × 13,3. ГРМ

Портрет Е. Т. Барковой в пальто
Б., уг. кар. 39 × 38. (45,5 × 41,7). ГРМ

Портрет сидящей женщины (эскиз композиции)
Б., кар. 41,5 × 31,5. Гос. музей изобразительных искусств Киргизской ССР, Фрунзе

Дерево
Б., кар. 31 × 24. Гос. музей изобразительных искусств Киргизской ССР, Фрунзе

**Ок. 1920**

Обнаженный натурщик, сидящий на диване
Б., уг. кар. 53,2 × 35. ГТГ

Сидящая обнаженная
Б., уг. кар. 48,3 × 33,8. ГТГ

Пейзаж с деревьями
Б., гр. кар. 34,2 × 29,5 (35,2 × 37). ГМИИ

**Ок. 1920 г. (?)**

Пейзаж с домиками и мостиком
Б., уг. кар. 36 × 27,1. На обороте: Сидящий мальчик. Поколенно. Сер. 1920-х гг. Гр. кар. ГТГ

**Кон. 1910-х — нач. 1920-х гг.**

Женский портрет
Б., уг. кар., черн. акв., коричневая акв. 81,5 × 46,5 (84 × 53,5). Собств. Е. Т. Барковой, М.

Натурщица, лежащая на спине
Б., уг. кар. 40,5 × 61,3. ГМИИ

Обнаженная, сидящая в кресле
Б., уголь. 49,5 × 42,5. ГМИИ

Сидящая натурщица, опустившая голову
Б., гр. кар. 48,3 × 33. Собств. Е. Т. Барковой, М.

Стоящая обнаженная. Руки за головой
Б., уг. кар. 57 × 39,2. ГТГ

**1921**

Строители. Эскиз
Б., уголь, гуашь, акв. 39 × 46. Николаевский художественный музей им. В. В. Верещагина

Этюд к портрету Е. Т. Барковой 1921 г.
К., акв. 54 × 38,5 (62 × 43,5). На обороте: Лежащая женщина. Набросок. Уголь. 43,5 × 62. ГРМ

Набросок женского портрета
Б., уг. кар. 25 × 17,5 (29,3 × 21,5). ГРМ

Портрет
Б., гр. кар. 45,5 × 36,5. ГТГ

Сидящая на диване (жена художника)
Б., акв. 51 × 32. Собр. Г. С. Блоха, Л.

Мужчина в свитере. (Поколенно)
Б., гр. кар. 48,3 × 39. ГМИИ

Натюрморт
Б., литография. 19,8 × 15,6. Чувашская гос. художественная галерея, Чебоксары

Натюрморт с черепом
Б., гр. кар. 34 × 23,5 (37,8 × 28). ГРМ

**1921 (?)**

Натюрморт
Б., уголь (?). 20 × 14. В 1956 г. был в Ивановском обл. краеведческом музее

**1922**

Рисунок (эскиз) к картине «Прачка» 1922 г.
Б., гр. кар. 52 × 36,5 (55 × 41,5). ГРМ

Женский портрет
Б., уг. кар. 39 × 28,5 (45 × 33). Собр. А. Ю. Никича, М.

Эскиз к картине «Обнаженная (Осипович)»
Б., уг. кар. 31 × 23,5 (53,5 × 37). ГТГ

Эскиз к картине «Обнаженная (Осипович)». Окончательный вариант композиции
Б., гр. кар. 37 × 31 (53 × 35). ГТГ

**1922—1923**

Натурщица, сидящая в кресле
Б., гр. кар. 50,6 × 33,6. ГТГ

Этюд к картине «Натурщица (с креслом)»
Б., гр. кар. 53,5 × 35,5. ГМИИ

Стоящая натурщица. Со спины
Б., гр. кар. 48,3 × 34,2. ГТГ

**1923**

Портрет Е. Т. Барковой с косами. Набросок
Б., уг. кар. 24,8 × 22. ГРМ

Портрет Е. Т. Барковой с кошкой

Б., уг. кар. 53,2 × 36. На обороте: Голова спящей женщины. ГРМ

Голова Е. Т. Барковой. В профиль, с косами
Б., уг. кар. гр. кар. 34,2 × 33,5. Собств. Е. Т. Барковой, М.

Портрет Е. Т. Барковой с кошкой
Б., гр. кар. 35 × 54. ГМИИ

Женщина перед зеркалом
Б., кар. 21,8 × 13,3. Одесский художественный музей

Обнаженная перед зеркалом
Б., сепия. 44,5 × 34,5. Гос. музей изобразительных искусств Киргизской ССР, Фрунзе

Натурщица со спины. Набросок к картине «Натурщица перед зеркалом»
Б., уг. кар. 38 × 28,3. ГРМ

Рисунок к картине «Натурщица перед зеркалом»
Б., уг. кар. 46 × 35,5 (51 × 35,5). Собств. Е. Т. Барковой, М.

Обнаженная лежащая
Б., кар. 27,5 × 41. Гос. музей изобразительных искусств Киргизской ССР, Фрунзе

Обнаженная, сидящая на стуле
Б., акв. 48 × 31. Гос. музей изобразительных искусств Киргизской ССР, Фрунзе

Домик с окошечком. Пейзаж
Б., кар. 19,5 × 27,5. Гос. музей изобразительных искусств Киргизской ССР, Фрунзе

**Ок. 1923**

Сидящая обнаженная с зеркальцем
Б., гр. кар. 52,5 × 33,5, ГМИИ

Кошка. Набросок
Б., гр. кар. 14 × 12. На обороте: Мужская голова. Набросок. Уг. кар. 24,5 × 33,5. Кон. 1920-х — 1930-е гг. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

**Нач. 1920-х гг.**

Автопортрет
Б., гр. кар. 27,2 × 19. На обороте: Головы. Два наброска. Собств. Е. Т. Барковой, М.

Набросок женского портрета
Б., гр. кар. 30,8 × 25,5. ГРМ

Портрет Е. Т. Барковой
Серая б., уг. кар. 43,8 × 39. ГРМ

Сидящая женщина
Б., уг. кар. 49 × 33,5. Собр. В. Х. Думаняна, М.

Портрет Е. Т. Барковой в шляпе и пальто
Б., уг. кар. 42 × 33 (52 × 35). Собр. П. Н. Крылова, М.

Портрет Е. Т. Барковой
Б., уг. кар. 35 × 24,5 (в св.). Собр. А. И. Томашевской, М.

Женский портрет
Б., гр. кар. 38,6 × 22 (40,2 × 27,2). ГМИИ

Женский портрет
Б., гр. кар. 61,5 × 39,7. ГТГ

Сидящий мужчина. В профиль
Б., гр. кар. 43,6 × 31,2. ГТГ

Лежащий мальчик
Б., гр. кар. 19,5 × 23,5 (34,3 × 41). ГМИИ

Девушка с рюмкой
Б., уг. кар. 50 × 33. ГМИИ

Сидящая обнаженная
Б., уг. кар. 46,4 × 32,8. На обороте: Портрет женщины средних лет. Гр. кар. 2-я пол. 1920-х гг. (?). ГТГ

Сидящая обнаженная. Набросок
Б., гр. кар. 36 × 26,3. Собств. Е. Т. Барковой, М.

**1924**

Автопортрет
Б., черн. акв. 31,7 × 28,5. ГРМ

Автопортрет с трубкой
Б., гр. кар. 20 × 17,2 (19 × 14). ГТГ

Дама с веером
Б., черн. акв. 50,7 × 36,1. Собств. Е. Т. Барковой, М.

Портрет женщины. На том же листе отдельно — голова
Б., гр. кар. 52 × 36. ГМИИ

Натурщица, сидящая в кресле (со спины)
Б., черн. акв. 50,8 × 36,1. Собств. Е. Т. Барковой, М.

Полулежащая натурщица со спины
Б., сепия. 43 × 60,5. ГМИИ

Сидящая натурщица, надевающая туфлю
Б., черн. акв. 46,8 × 32,9. Собств. Е. Т. Барковой, М.

Пейзаж с домами
Б., уг. кар. 31,8 × 46,5. Гос. музей изобразительных искусств Киргизской ССР, Фрунзе

**1925**

Мужики за столом. Набросок к картине «Подмосковный трактир»
Б., гр. кар. 27 × 35,5. Собств. Е. Т. Барковой, М.

Три мужика за столом. Набросок к картине «Подмосковный трактир»
Б., гр. кар. 17,4 × 17,7. Собств. Е. Т. Барковой, М.

Чаепитие (с четырьмя фигурами). Набросок к картине «Подмосковный трактир»
Б., гр. кар. 23,7 × 36,3. Собств. Е. Т. Барковой, М.

Набросок к портрету Е.Т. Барковой 1925 г.
Б., уг. кар. 30,2 × 26,3. ГРМ

Набросок (эскиз) к портрету Е. Т. Барковой 1925 г.
К., уг. кар. 34 × 31,5 (43,8 × 31,5). ГРМ

Обнаженная, сидящая на стуле. В профиль
Б., кар. 44 × 32. Гос. музей изобразительных искусств Киргизской ССР, Фрунзе

**1925 (?)**

Лежащая в черной пачке
Б., кар. 36 × 54. Гос. музей изобразительных искусств Киргизской ССР, Фрунзе

**1-я пол. 1920-х гг.**

Набросок мужского портрета
Б., гр. кар. 34 × 28 (39 × 31,3). ГРМ

Сидящая в кресле
Б., гр. кар. 40 × 31,5 (47,5 × 31,5). ГРМ

Портрет девочки
Б., гр. кар. 47,8 × 31. Собств. Е. Т. Барковой, М.

Голова спящей
Б., гр. кар. 16,5 × 14. Собств. Е. Т. Барковой, М.

Натурщица, сидящая на диване
Б., цв. кар. 50,5 × 37,1. Собств. Е. Т. Барковой, М.

Сидящая натурщица
Б., уг. кар. 41,5 × 51,5. ГМИИ

Сидящая натурщица. Набросок
Б., гр. кар. 36,1 × 27,2. Собств. Е. Т. Барковой, М.

Сидящая обнаженная в чулках. Набросок
Б., уг. кар. 34,5 × 25,7. ГТГ

Стоящая натурщица в фас
Б., уг. кар. 53,3 × 35,6. Собств. Е. Т. Барковой, М.

Стоящая натурщица
Б., уг. кар. 50 × 28,5. Собств.
Е. Т. Барковой, М.

**1925—1926**

Б. С. Шабль-Табулевич,
сидящий на табурете
Б., черн. акв. 50 × 32,8. На
обороте: Стоящий натурщик.
Гр. кар. Собств. Е. Т. Барковой,
М.

Портрет Б. С. Шабль-Табулевича
Б., черн. акв. 50,5 × 36. На
обороте: сидящая обнаженная.
Собств. Л. А. и Т. А. Осмеркиных, М.

**1-я пол.— сер. 1920-х гг.**

Портрет пожилого мужчины
Б., уг. кар. 44,4 × 30,1. На
обороте: Стоящая натурщица.
Кон. 1920-х—1930-е гг. Гр. кар.
Собств. Е. Т. Барковой, М.

Спящая собака
Б., уг. кар. 24,5 × 33,5. Собств.
Н. Г. Осмеркиной, М.

**Сер. 1920-х гг.**

Голова молодого мужчины
Б., гр. кар. 28,5 × 21,5. Собств.
Е. Т. Барковой, М.

Голова мужчины с усами
Б., гр. кар. 25 × 17,6. Собств.
Е. Т. Барковой, М.

Натурщица, лежащая на постели
К., гр. кар. 42 × 64. Собств.
Е. Т. Барковой, М.

Обнаженная, сидящая на стуле
Б., гр. кар. 51,5 × 34, 2. ГМИИ

Обнаженная, стоящая у круглого стола
Б., гр. кар. 47 × 37 (51,2× 37).
Собств. Е. Т. Барковой, М.

Сидящая натурщица в чулках
Б., уг. и цв. кар. 50,5 × 31,4.
Собств. Е. Т. Барковой, М.

**1928**

Эскиз-набросок к картине «Коммунистическое пополнение девятнадцатого года»
Б., гр. кар. 18,7 × 21. Собств.
семьи художника, М.

Эскиз-набросок (вариант) к картине «Коммунистическое пополнение девятнадцатого года»
Б., гр. кар., акв. 16,5 × 25.
Собств. семьи художника, М.

Эскиз к картине «Коммунистическое пополнение девятнадцатого года»
Б., черн. акв. 28 × 44,3
(31,8 × 44,3). Собств. семьи
художника, М.

Эскиз к картине «Коммунистическое пополнение девятнадцатого года»
Б., акв. 32 × 43 (36,5 × 51).
Собств. семьи художника, М.

Эскиз к картине «Обнаженная
с полотенцем»
Б., сангина. 42 × 30 (46,7 ×
× 34,8). На обороте: Голова
натурщицы. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

Этюд к картине «Обнаженная
с полотенцем»
Б., сангина, 47,6 × 31,6.
Собств. Л. А. и Т. А. Осмеркиных, М.

Натурщица, лежащая на спине
Б., сангина. 35,9 × 54. Собств.
Н. Г. Осмеркиной, М.

**1928—1929**

Балерина в темной пачке. (Из
балетной студии)
Б., черн. акв. 53,4 × 34,7.
ГМИИ

**1929**

Чествование художника
Г. Б. Якулова
Б., гуашь. 43,5 × 35. Тульский
обл. художественный музей

«Перестукивается». Эскиз к
картине «Сидящий в темном
коридоре Светличной башни
Шлиссельбургской крепости»
Б., тушь. 60 × 42. Центральный
ордена Ленина музей
Революции СССР, М.

**2-я пол. 1920-х гг.**

Дама в шляпе, сидящая
на стуле (с папиросой)
Б., гр. кар. 50,7 × 35,6. Собств.
Л. А. и Т. А. Осмеркиных, М.

Женщина и мужчина у стола
Б., гр. кар. 54,2 × 40. Собств.
Л. А. и. Т. А. Осмеркиных, М.

Сидящая женщина
Б., гр. кар. 54 × 36,6. Собств.
Л. А. и Т. А. Осмеркиных, М.

Сидящая женщина
Б., гр. кар. 41 × 29,4. Собств.
Е. Т. Барковой, М.

Натурщица, сидящая на стуле
Б., гр. кар. 51,2 × 35,7. Собств.
Л. А. и. Т. А. Осмеркиных, М.

Стоящая натурщица
Б., гр. кар. 59,1 × 36,6.
Собств. Е. Т. Барковой, М.

Пейзаж с церковью
Б., гр. кар. 38 × 54,2. ГТГ

**Кон. 1920-х гг.**

Натурщица, стоящая на колене
Б., сангина. 53 × 36. Собств.
Н. Г. Осмеркиной, М.

**1920-е гг.**

Портрет Е. Т. Барковой
Б., черн. акв., белила.
46,2 × 33.

Женский портрет
Б., гр. кар. 29,4 × 26,3. На
обороте: Сидящие натурщицы.
Наброски. Тушь, кисть.
26,3 × 29,4. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

Сидящая обнаженная
Б., гр. кар., черн. акв.
29,7×19,6. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

**1930**

Эскиз к картине «Митинг на
Знаменской (Петроград,
1917 г.)»
Б., гр. кар. акв. 31,5 × 25,5
(39 × 30). ГТГ

Эскиз к картине «Митинг на
Знаменской (Петроград, 1917г.)»
Б., акв. 76 × 54. Центральный ордена Ленина музей
Революции СССР, М.

В литейном цехе. Плавка
Б., акв. 31,5 × 47. Собств.
Л. А. и. Т. А. Осмеркиных, М.

Литейный цех
Б., акв. 32,2 × 43,7. Собств.
Л. А. и Т. А. Осмеркиных, М.

На металлургическом заводе
Б., акв. 31,7 × 41,8. Собств.
Л. А. и Т. А. Осмеркиных, М.

Плавка металла
Б., акв. 31,5 × 40,5. Собств.
Л. А. и Т. А. Осмеркиных, М.

**1930—1931**

Подготовка к восстанию
в 1905 году («Массовая картина»)

Подготовка к восстанию
в 1905 году. Эскиз композиции
Б., акв., покрытая лаком.
58,5 × 42. Собств. семьи художника, М.

**1932**

Портрет искусствоведа
А. Г. Ромма
Б. линованная, гр. кар., черн.
акв. 23 × 18,5. Собств.
Л. А. и. Т. А. Осмеркиных, М.

Портрет искусствоведа
А. Г. Ромма

Б., черн. акв. 38 × 38,5. Собств. Л. А. и. Т. А. Осмеркиных, М.

**Кон. 1920-х — нач. 1930-х гг.**

Портрет Игнатия Хвойника
Б., гр. кар. 19,9 × 17,7. ГМИИ

Портрет И. Е. Хвойника
Б., гр. кар. 42,7 × 30. Собств. Л. А. и Т. А. Осмеркиных, М.

Портрет И. Е. Хвойника
Б., черн. акв. 44 × 32. На обороте: Женщина за шитьем. Набросок. Гр. кар. 1920-е гг. Собст. Л. А. и. Т. А. Осмеркиных, М.

**Нач. 1930-х гг.**

Портрет О. М. Бескина
Б., гр. кар., сепия. 41,5 × 29,5. На обороте: Портрет художника С. М. Кирова. Гр. кар. Собств. Л. А. и. Т. А. Осмеркиных, М.

**1936**

Автопортрет
Б., гр. кар. 32 × 22,2. На обороте: Портрет Е. Батоговой. Собств. семьи художника, М.

**1937**

Портрет поэта О. Э. Мандельштама
Б., гр. кар. 22,7 × 15,2. Собр. И. С. Зильберштейна, М.

Портрет поэта О. Э. Мандельштама
Б., гр. кар. 22,7 × 15,2. Собр. И. С. Зильберштейна, М.

**1938**

Спящая Таня
Б., сангина, уг. кар. 29 × 19. На обороте: Е. К. Гальперина с книгой. Набросок. Б., гр. кар. Собств. Л. А. и. Т. А. Осмеркиных, М.

Волга
Б., акв. Работа была в собр. В. П. Шаева, М.

**1939**

Рабочий эскиз к картине «Витрина магазина (хлеб)»
Б., гр. кар. 69 × 63,5. Собств. Л. А. и. Т. А. Осмеркиных, М.

Натурщица Ирина Дмитриевна
Б., гр. кар. 44 × 31,6. ГМИИ

**Кон. 1920-х — 1930-е гг.**

Кошка. Два наброска
Б., гр. кар. 24 × 29,5. На обороте: Лошадь с повозкой. Голова кошки. Наброски. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

**1930-е гг.**

Ленинград. Вид на Большой проспект Васильевского острова
Б., акв. 52,5 × 37. Гос. музей В. В. Маяковского, М.

Московский двор
Б., акв. 56,2 × 36,2. Гос. музей В. В. Маяковского, М.

Пейзаж. Булочная
Б., акв. 36,5 × 50. Гос. музей В. В. Маяковского, М.

Пейзаж с озером
Б., гр. кар. 38 × 54,2. Собств. Л. А. и Т. А. Осмеркиных, М.

Пейзаж со сфинксом у Академии художеств
Б., гр. кар. 42 × 36,3. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

**1930-е гг. (?)**

Пейзаж с козами
Б., кар. 37,5 × 52. Свердловская картинная галерея

Кремль. Пейзаж
Б., гр. кар. 54,1 × 36,3. Собств. Л. А. и. Т. А. Осмеркиных, М.

**Кон. 1930-х — нач. 1940-х гг.**

Автопортрет
Б., ит. кар., серая пастель. 44 × 31,5. Собств. семьи художника, М.

**1947**

Эскиз к картине «Зеленое пальто»
Б., гр. кар. 44,3 × 32,7. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

**1948**

Набросок
Б., гр. кар. 22,3 × 30,5. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

**1949**

Автопортрет
Б., гр. кар. 43 × 26,7. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

Автопортрет
Б., гр. кар. 43,8 × 30,5. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

**1951**

Автопортрет
Б., гр. кар. 41,8 × 29,5. На обороте: Портрет М. Ф. Ушкалова с сыном. Набросок. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

Портрет молодого человека
Б., гр. кар. 40,4 × 28,7. На обороте: Витя Константинов и собака Пуля. Наброски. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

Рисунок к картине «Овраг. Загорск»
Б., гр. кар. 28,8 × 40,5. На обороте: Кувшин с купавками. Набросок. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

**1952**

Штатно-Садовая улица. Загорск
Б., цв. (синий) кар. 28,8 × 40,5. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

Рисунок к картине «Пруд на Штатно-Садовой улице в Загорске»
Б., цв. (синий) кар. 28,9 × 40,5. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

Рисунок к картине «Штатно-Садовая улица. Загорск»
Б., цв. (синий) кар. 28,8 × 40,5. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

**1953**

Плесково. Деревня
Б., гр. кар. 28,8 × 41. Собств. Н. Г. Осмеркиной, М.

## Театральные работы

**1918**

**Осип Дымов. «Жертва».** Зал Пятигорского клуба. Постановка К. А. Большакова. Декорации

**Э. Ростан. «Два Пьеро».** Зал Пятигорского клуба. Постановка К. А. Большакова. Декорации

**А. П. Каменский. «Леда».** Театр культов «Изида» в Москве (в помещении Петровского театра — Петровские линии). Декорации. Фотографии спектакля в Архиве А. А. Осмеркина

**1919—1920**

**Лопе де Вега. «Фуэнте Овехуна».** Вольный театр. Москва*. Эскиз занавеса
Б., гуашь. 43,5 × 58,7. ГРМ

Два эскиза на одном листе
Б., уг. кар. а) 21,5 × 33,8; б) 21,5 × 33,8 (43 × 33,8). ГЦТМ

Костюм дамы
Б., акв., тушь, гр. кар. 53,3 × 35,5. ГЦТМ

**1927**

**Лопе де Вега. «Фуэнте Овехуна».** Белорусский гос. еврейский театр. Постановка М. Рафальского. Минск**. Фотография макета в ГЦТМ

Эскиз декорации
Б., акв. с белилами, гр. кар. 13,7 × 17,4. ГЦТМ

Эскиз декорации
Б., гр. кар., уг. кар. 14,5 × 20 (18,4 × 25,7). ГЦТМ

Интерьер замка. Эскиз декорации
Б., акв., гр. кар. 40,5 ×51. Собств. Е. Т. Барковой М.

**1936**

**А. С. Пушкин. «Евгений Онегин».** Автор инсценировки С. Д. Кржижановский. Московский Камерный театр. Постановка А. Я. Таирова. Композитор С. С. Прокофьев. Неосуществленная постановка. Эскизы декораций и костюмов

Комната Онегина с фигурами Онегина и Ленского
Б., черн. акв. 28,5 × 33,5. ГЦТМ

Старинная зала
Б., акв. с белилами, гр. кар. 25,5 × 32,7. ГЦТМ

Московский пейзаж. Эскиз задника
Б., акв. с белилами, гр. кар. 27,3 × 39,5. ГЦТМ

Четыре эскиза мужских костюмов, справа Онегин и Ленский
Б., гр. кар., акв., тушь, перо. 33 × 44. ГРМ

Ленский
Б., черн. акв. 37 × 21 (43 × 30). ГРМ

Татьяна в бальном платье, в тюрбане
Б., тушь, сухая кисть. 33,5 × 26 (38,7 × 27,3). ГРМ

Женский костюм
Б., акв. 29,5 × 11,2 (32,8 × 22,4). ГРМ

Ряженые
Б., акв., гр. кар. 25,5 × 43,2 (33 × 43,5). ГРМ

Онегин на балу у Лариных
Б., акв. 31,7 × 43,6. Гос. музей А. С. Пушкина, М.

Онегин на дуэли
Б., акв. 44 × 32. Гос. музей А. С. Пушкина, М.

Ленский (с книгой в руке)
Б., акв. 44 × 32. Гос. музей А. С. Пушкина, М.

Татьяна в тюрбане
Б., акв., тушь. 42,8 × 29,9. Гос. музей А. С. Пушкина, М.

Татьяна в «малиновом берете» и оплечное изображение Татьяны
Б., тушь. 40 × 30. Гос. музей А. С. Пушкина, М.

Ольга в розовом платье
Б., акв., гр. кар. 45 × 32. Гос. музей А. С. Пушкина, М.

Ларина и соседи Лариных (две мужские фигуры)
Б., акв. 33 × 45. Гос. музей А. С. Пушкина, М.

Гости Лариных: Пустяковы и Гвоздин. Татьяна и Ольга
Б., акв., гр. кар. 31,7×43,6. Гос. музей А. С. Пушкина, М.

Гости Лариных: Скотинины, Петушков, Флянов
Б., акв., гр. кар. 44,5×32,5. Гос. музей А. С. Пушкина, М.

Гости на петербургском рауте: «молодые люди», Шишков
Б., акв. 33,5 × 24,5. Гос. музей А. С. Пушкина, М.

Гости на петербургском рауте: генерал, «сердитый господин», Проласов
Б., акв. 44,5 × 53,5. Гос. музей А. С. Пушкина, М.

Онегин дома. Гильо. Старуха
Б., акв., гр. кар. 32,6 × 44,4. ГЦТМ

Ленский
Б., акв. 32 × 20,2. ГЦТМ

Татьяна
Б., акв. 23,6 × 17,5. ГЦТМ

Татьяна
Б., гр. кар. 44,5 × 32. ГЦТМ

Татьяна (два изображения)
Б., акв. с белилами, гр. кар. На том же листе: набросок фигуры коленопреклоненного Онегина. Гр. кар. Голова Татьяны
Гр. кар. 37,6 × 30. ГЦТМ.

Татьяна Ларина
Б., акв. 32,5 × 24,5. ГЦТМ

Ольга
Б., акв. 32,8 × 22,2. ГЦТМ

Татьяна
Б., гр. кар., черн. акв. 24,7 × 30. ГЦТМ

Мазурка. Женский и мужской костюмы для сцены «Бал у Лариных»
Б., акв., гр. кар. 28,6 × 41,6. ГЦТМ

Дама на балу у Лариных
Б., акв., гр. кар. 41,3 × 29,2. ГЦТМ

Пустяковы. Гвоздин
Б., акв. с белилами. 44 × 32,5. ГЦТМ

Дама в лиловом платье на зеленом фоне
Б., акв. с белилами. 43,7 × 32. ГЦТМ

Дама в фас и со спины
Б., акв. 42,7 × 30. ГЦТМ

Женские костюмы для сцены бала
Б., акв., гр. кар. 28,8 × 41,3. ГЦТМ

Мужской костюм
Б., акв. гр. кар. 41,5 × 29,3. ГЦТМ

Генерал. Кн. Алина. Вяземский. Калмык
Б., тон., акв. 31,7 × 44. ГЦТМ

Проласов
Б., акв. гр. кар. 41,5 × 28,6. ГЦТМ

Зарецкий
Б., акв., гр. кар. 42,7 × 30, ГЦТМ

Воронская
Б., гр. кар., акв.
Дама. Гр. кар. 46 × 33,5. ГЦТМ

Дама в лиловом
Б., акв. 32 × 22,1. ГЦТМ

* См. наст. изд., с. 206—207.
** Постановка была осуществлена в оформлении А.Г.Тышлера.

Дама в фас и в профиль
Б., гр. кар. 42,8 × 30. ГЦТМ

**1936—1937**

**Пушкинский спектакль («Сцены из рыцарских времен», «Моцарт и Сальери», «Русалка»).** Большой драматический театр им. М. Горького. Ленинград. Постановка А. Д. Дикого

Эскиз занавеса
Б., акв. 33,5 × 36,5. Гос. музей А. С. Пушкина, М.

Занавес. Рабочий эскиз
Б. на к., акв. 38,5 × 55,5. БДТ им. М. Горького

Эскизы оформления портала сцены
Б., гр. кар., черн. акв. 25 × 36. БДТ им. М. Горького

Эскиз костюма слуг просцениума
Б., гр. кар., акв. 29,5 × 21,2. БДТ им. М. Горького

**«Сцены из рыцарских времен»**
Эскизы декораций и костюмов

Гобелен
Б., акв. 43 × 33,5. БДТ им. М. Горького

Эскиз декорации
Б., цв. и черн. кар., тушь. 36,2 × 25. БДТ им. М. Горького

Эскиз декорации. Рыцари в доспехах
Б., гуашь, серебро. 14 × 26 (21 × 28). БДТ им. М. Горького

Гобелен
Б., акв. с белилами. 48 × 32. ГЦТМ

Берта и другие
Б., гуашь, гр. кар. 52,5 × 33,5. БДТ им. М. Горького

Клотильда
Б., гуашь, гр. кар. 52,5 × 34,2. БДТ им. М. Горького

Женский костюм
Б., гуашь. 48 × 30. БДТ им. М. Горького

Слуги
Б., акв., гр. кар. 34 × 21. БДТ им. М. Горького

Дама с веером
Б., акв. 44 × 32. ГЦТМ

Мужской костюм
Б., гуашь, гр. кар. 52,5 × 33,5. БДТ им. М. Горького

Один из типов косарей
Б., гуашь, гр. кар. 34 × 24. БДТ им. М. Горького

**«Моцарт и Сальери»**

Эскиз
Б., кар. 34 × 25. БДТ им. М. Горького

Эскиз
Б., черн. акв. 33,5 × 50,5. БДТ им. М. Горького

**«Русалка».** Эскизы костюмов

Дочь мельника
Б., акв. 41 × 22. БДТ им. М. Горького

Мельник (два костюма)
Б., гр. кар. 31,2 × 44,5. БДТ им. М. Горького

Князь
Б., гуашь. 50 × 32,5. БДТ им. М. Горького

Княгиня
Б., акв., гуашь, гр. кар. 33,8 × 16,8. БДТ им. М. Горького

Подруги княгини
Б., гуашь, гр. кар. 50,5 × 33,2. БДТ им. М. Горького

Девять девушек — подружек невесты
Б., гр. кар. гуашь. 33 × 50,5. БДТ им. М. Горького

Сваха
Б., гуашь, гр. кар. 33,5 × 16. БДТ им. М. Горького

Конюший
Б., акв., гр. кар. 33 × 20. БДТ им. М. Горького

Ловчий
Б., гуашь, гр. кар. 34 × 17,3. БДТ им. М. Горького

Женский костюм
Б., гуашь, гр. кар. 43,5 × 32. БДТ им. М. Горького

Два мужских костюма
Б., акв. 41,5 × 22. БДТ им. М. Горького

**Эскизы декораций к «Сценам из рыцарских времен» (?)**

Горный пейзаж
Б., акв., гр. кар. 20 × 37,8 ГЦТМ

Крепость
Б., акв. с белилами, гр. кар. 26,4 × 36,5. ГЦТМ

Крепость в горах
Б., акв. с белилами. 43 × 36. ГЦТМ

Крепость
Б., акв. 21,3 × 34,8. На обороте: Крепость в горах. Акв., гр. кар. 24,5 × 21,1. ГЦТМ

**1943**

**А. Н. Островский. «Горячее сердце».** Казанский Большой драматический театр. Постановка А. Д. Дикого
Эскизы костюмов и декораций

Декорация первого акта
Х., м. 34 × 45. Музей А. Н. Островского, Щелыково

Декорация второго акта
Черновой вариант. Б., гр. кар. 31 × 64. Музей А. Н. Островского, Щелыково

Наброски декорации второго акта
Б., гуашь. 29 × 19,5. Музей А. Н. Островского, Щелыково

Набросок декорации второго акта («гребцы»)
Б., акв., гуашь. 22 × 21. Музей А. Н. Островского. Щелыково

Декорация второго акта
Х., м. 42 × 62. Музей А. Н. Островского, Щелыково

Задник к сцене второго акта
К., гуашь. 34,5 × 59. Музей А. Н. Островского, Щелыково

Верхняя часть задника к сцене второго акта
Б., гуашь. 23,5 × 64. Музей А. Н. Островского, Щелыково

Декорация четвертого акта
Б., гуашь. 31 × 44. Музей А. Н. Островского. Щелыково

Матрена
Б., гуашь. 35 × 32. Музей А. Н. Островского, Щелыково

Вася Шустрый
Б.,гр. кар., гуашь. 34,5 × 24,5. Музей А. Н. Островского, Щелыково

Гаврила
Б., гуашь. 35 × 32. Музей А. Н. Островского, Щелыково

Наркис
Б., гуашь. 34,5 × 24,5. Музей А. Н. Островского, Щелыково

Наркис
Б., гуашь. 41,5 × 29,5. Музей А. Н. Островского, Щелыково

Аристарх
Б., гр. кар., гуашь. 34,5 × 24. Музей А. Н. Островского, Щелыково

Параша
Б., гр. кар., гуашь. 34,5 × 14,5. Музей А. Н. Островского, Щелыково

Параша
Б., гуашь. 44 × 32. Музей А. Н. Островского, Щелыково

Параша.
Б., гр. кар., гуашь. 31,5 × 22.
Музей А. Н. Островского,
Щелыково

Барон
Б., гр. кар., гуашь. 44 × 32,
Музей А. Н. Островского,
Щелыково

Хлынов
Б., гр. кар., гуашь. 43,5 × 32.
Музей А. Н. Островского.
Щелыково

Градобоев (набросок)
Б., гр. кар., гуашь. 22 × 14.
Музей А. Н. Островского,
Щелыково

Силан
Б., гр. кар., гуашь. 34,5 × 24,5.
Музей А. Н. Островского,
Щелыково

Один из людей Хлынова
Б., гр. кар., гуашь. 29 × 18,5.
Музей А. Н. Островского,
Щелыково

«Разбойник». Четвертый акт
Б., гуашь, гр. кар. 36 × 22.
Музей А. Н. Островского,
Щелыково

«Разбойник»
Б., гр. кар., гуашь. 30 × 21.
Музей А. Н. Островского.
Щелыково

«Разбойник». Четвертый акт
Б., гуашь. 32 × 44.
Музей А. Н. Островского,
Щелыково

Один из «разбойников». Четвертый акт
Б., гуашь, гр. кар. 30 × 20,8.
Музей А. Н. Островского,
Щелыково

Песенник из свиты Хлынова
Б., гуашь. 30 × 21.
Музей А. Н. Островского,
Щелыково

Пустынник
Б., гуашь, гр. кар. 31 × 21.
Музей А. Н. Островского,
Щелыково

Мужские костюмы (наброски)
Б., гр. кар. 30 × 22.
Музей А. Н. Островского,
Щелыково

Персонажи пьесы (наброски)
Б., гр. кар. 29,3 × 22.
Музей А. Н. Островского,
Щелыково

Персонажи пьесы (наброски)
Б., гр. кар. 30 × 23.
Музей А. Н. Островского.
Щелыково

Зарисовки женских костюмов
из журнала «Модный свет»
Б., гр. кар. 30,5 × 22.
Музей А. Н. Островского,
Щелыково

## Монументально — декоративные работы

**1918**

Оформление агитпоездов

Панно на фасаде Большого театра
Фотография в ЦГАКФФД СССР

**Декоративные панно на здании театра Совета рабочих депутатов (здание б. театра Зимина) в Москве к 1-й годовщине Октябрьской революции**

Столяр
Фотография в Архиве А. А. Осмеркина

Жестянщик (?)
Фотография в Архиве А. А. Осмеркина

**1923**

**Оформительские работы на Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке в Москве**

Эскиз росписи. Фрагмент
Б., гр. кар., акв. 33,5 × 26
(38 × 27). Собств. Е. Т. Барковой, М.

Набросок к росписи
Б., гр. кар. 24,4 × 31. Собств.
Е. Т. Барковой, М.

# выставки

## Персональные и групповые

**1934**

Художник-живописец Александр Александрович Осмеркин. Выставка в клубе «Каучук». М.

**1940**

Выставка произведений И. Э. Грабаря, А. А. Осмеркина, П. Д. Покаржевского, Г. Г. Ряжского, Г. М. Шегаля. М.

**1945**

Выставка работ, посвященная 25-летию педагогической деятельности А. А. Осмеркина, П. Я. Павлинова и Н. М. Чернышева в ЦДРИ. М.

Выставка произведений А. А. Осмеркина, приуроченная к его творческому вечеру в МОССХе. 30 октября. М.

**1959**

Выставка произведений профессора живописи Александра Александровича Осмеркина (1892—1953). М.

**1959—1960**

Выставка произведений профессора живописи Александра Александровича Осмеркина (1892—1953). Л.

**1967**

Выставка произведений А. А. Осмеркина в Государственном Русском музее, приуроченная к вечеру, посвященному 75-летию со дня его рождения. 6 декабря. Л.

**1969**

Выставка произведений А. А. Осмеркина в Белом зале Дома архитекторов на вечере из цикла: Архитектурные среды. 23 ноября. М.

Выставка произведений А. А. Осмеркина в Доме художника на вечере его памяти. 8 декабря. М.

## Общие

**1913**

Первая художественная выставка. Елисаветградское общество грамотности. Елисаветград.

**1914**

Выставка картин общества художников «Бубновой валет». М.

Вторая Елисаветградская художественная выставка. Елисаветградское общество грамотности. Елисаветград.

**1915**

Выставка живописи «1915 год». М.

**1917**

«Свободное искусство». Выставка картин, скульптуры и прикладного искусства. М.

**1917—1918**

Выставка картин «Мир искусства». М.

**1918**

Первая выставка картин профессионального союза художников-живописцев в Москве (левая федерация). М.

**1918—1919**

V Государственная выставка картин. М.

**1920**

I Государственная выставка искусства и науки в Казани.

**1921**

Выставка произведений живописи, скульптуры и архитектуры «Мир искусства». М.

**1922**

«Мир искусства». М.

Первая русская художественная выставка. Берлин.

**1923**

Выставка картин. Грабарь И. Э., Древин А. Д., Кончаловский П. П., Королев Б. Д., Куприн А. В., Лентулов А. В., Машков И. И., Осмеркин А. А., Удальцова Н. А., Фальк Р. Р., Федоров Г. В. М.

**1924**

Выставка картин, организованная Российским обществом Красного Креста. М.

XIV Международная выставка искусств. Венеция.

**1925**

Московские живописцы 1925 г. М.

Художественная выставка картин современных московских и местных художников. Рязань.

**1926**

Государственная художественная выставка картин Общества художников «Бытие» (четвертая выставка). М.

**1926—1927**

Передвижная выставка советского искусства в Японии. Харбин, Токио, Аомори.

**1927**

Выставка картин «Крыло». М.

Гравюра СССР за 10 лет. М.

Русский рисунок за десять лет Октябрьской революции. М.

Выставка новейших течений в искусстве. Л.

2-я Всебелорусская художественная выставка. Минск.

Выставка советского искусства. Токио, Осака, Нагоя.

**1928**

Выставка художественных произведений к десятилетнему юбилею Октябрьской революции. М.

Выставка художественных произведений Общества московских художников (ОМХ). М.

Выставка приобретений Государственной комиссии по приобретениям произведений работников изобразительных искусств. М.

**1929**

Выставка картин и скульптуры Общества московских художников (ОМХ). М.

Выставка живописи, рисунка, кино-фото, полиграфии и скульптуры на тему «Жизнь и быт детей Советского Союза». М.

Первая передвижная выставка живописи и графики. М.

Советский рисунок. Самара.

Выставка современного искусства Советской России. Художественно-кустарная выставка СССР (выставка-базар). Нью-Йорк, Филадельфия, Бостон, Детройт.

**1930**

Выставка работ художников, командированных Главискусством в районы индустриального и сельскохозяйственного строительства. М.

Выставка приобретений Государственной комиссии по приобретениям произведений изобразительных искусств за 1928—1929 гг. М.

Красная Армия в советском искусстве. М.

Выставка произведений революционной и советской тематики. М.

Вторая передвижная выставка. Живопись и графика. Современная социальная тематика. Нижний Новгород, Казань, Свердловск и др.

Выставка рисунков. Пермь.

Первая выставка изобразительного искусства СССР. Стокгольм, Осло, Берлин.

Выставка советского искусства. Берлин.

XVII Международная выставка искусств. Венеция.

**1930—1931**

Социалистическое строительство в советском искусстве. М.

**1931**

Отчетные работы художников, командированных в районы индустриального и колхозного строительства. М.

Антиимпериалистическая выставка, посвященная международному Красному дню. М.

Третья передвижная выставка, организованная сектором искусств Наркомпроса РСФСР. Свердловск, Магнитогорск, Омск и др.

Выставка советского изобразительного искусства. Цюрих, Берн, Женева, Базель, С.-Галлен.

**1932**

Юбилейная выставка «Художники РСФСР за 15 лет». Л.

Передвижная выставка произведений живописи, рисунка и графики московских художников. Харьков, Одесса, Киев, Днепропетровск и др.

**1933**

«Художники РСФСР за XV лет» (1917—1932). Живопись. М.

**1934—1935**

Искусство Советской России. Филадельфия.

**1935**

Весенняя выставка московских живописцев. М.

Осенняя выставка московских живописцев. М.

Передвижная выставка картин по колхозам Московской области (Рязанский район).

**1936**

Социалистическое земледелие. М.

Выставка живописи и графики. Кисловодск.

Выставка картин московских художников. Орехово-Зуево,

**1937**

Всесоюзная Пушкинская выставка. М.

Выставка произведений московских и ленинградских художников. Кисловодск.

**1938**

Выставка живописи, скульптуры и графики художников-контрактантов 1937 года. М.

Художественная выставка живописи, графики, скульптуры московских художников. Кисловодск.

Выставка работ московских художников. Сочи.

**1939**

Выставка живописи и графики. М.

Выставка работ художников-контрактантов Московского товарищества художников (живопись, графика, скульптура). М.

Выставка живописи и графики московских художников. Пермь.

**1940**

Седьмая выставка Союза московских художников. Живопись. М.

Выставка живописи, акварели и графики московских и ленинградских художников. Белосток.

**1941**

Выставка лучших произведений советских художников. М.

**1942**

Пейзаж нашей Родины. М.

Павильон московских художников. М.

Москва в дни войны. М.

Лучшие произведения советского искусства (из фондов Третьяковской галереи). Новосибирск.

**1942—1943**

Всесоюзная выставка живописи, графики, скульптуры и архитектуры «Великая Отечественная война». М.

**1944**

Выставка пейзажа. М.

Героическая оборона Москвы в 1941—1942 гг. М.

**1945**

Выставка живописи московских и ленинградских художников. Сталинград.

**1946**

Всесоюзная художественная выставка. Живопись, скульптура, графика. М.

**1947**

Весенняя выставка произведений московских живописцев и скульпторов. М.

**1948**

Выставка картин московских художников. М.

Выставка русской графики. Свердловск.

**1957**

Выставка к 1-му Всесоюзному съезду советских художников. М.

**1960**

Художники братских республик. Алма-Ата.

**1962—1963**

30 лет МОСХ. М.

**1964**

Выставка произведений советских художников из фондов Государственного художественного музея БССР. Минск.

Выставка, устроенная к юбилею академика П. Л. Капицы в Институте физических проблем АН СССР им. С. И. Вавилова. М.

**1967**

Живопись и графика художников первой трети XX века. Из собрания Я. Е. Рубинштейна и Т. С. Жегаловой (г. Москва). М., Таллин, Вильнюс, Каунас, Минск, Алма-Ата, Новокузнецк, Новосибирск, Барнаул, Омск, Львов, Киров.

Агитационно-массовое искусство первых лет Октябрьской революции. М.

Памятники древнерусской архитектуры в произведениях московских художников. М.

**1968**
Всесоюзная художественная выставка «На страже Родины». М.

**1969**
Русский и советский натюрморт. Л.

**1970**
Советская живопись. Выставка новых поступлений Иркутского областного художественного музея. 1965 —1970. Иркутск.

**1970—1971**
Старейшие советские художники о Средней Азии и Кавказе. М.

**1972**
Пейзаж нашей Родины в произведениях абрамцевских художников. Абрамцево.

**1973**
Советская скульптура, живопись, графика, декоративно-прикладное искусство. Дортмунд.

**1974**
«Весенний салон» русских и советских художников. Париж.

Москва и москвичи. Монреаль.

**1974—1975**
Русский портрет из московских частных собраний. М.

**1975**
Портрет в русской живописи конца XIX — начала XX века. Л.

**1976**
Автопортрет в русском и советском искусстве. М.

**1977**
Советский портрет. М.

**1978**
Выставка новых поступлений. Живопись XVIII — начала XX века. Государственный русский музей. К 80-летию со дня открытия. Л.

## Выставки с участием А. А. Осмеркина в качестве руководителя живописных мастерских

**1922—1923**
Выставка живописного факультета Вхутемаса. М.

**1931**
Выставка молодых художников. М.

**1937—1938**
Выставка дипломных работ выпускников Всероссийской Академии художеств. Л.

**1939**
Выставка дипломных работ художественных вузов 1939 года. М.

**1941**
Вторая выставка дипломных работ художественных вузов. М.

**1943**
Выставки дипломных работ Московского государственного художественного института и украинского отделения (Киевский и Харьковский художественные институты). М.

# библиография

## Статьи, заметки, выступления А. А. Осмеркина


*Осмеркин А. А.*
[Выступление под рубрикой: Пути искусства. Что дал изобразительному искусству СССР истекающий год. Художники о себе].— «Вечерняя Москва», 1927, 28 декабря.

*Осмеркин А. А.*
[Выступление под рубрикой: Наша анкета среди художников].— «На литературном посту», 1928, № 9, с. 66.

В мастерской А. А. Осмеркина.— «Рабис», 1929, № 3, с. 7.

*Осмеркин А. А.*
[Автобиография].— Советские художники. Т. 1. Живописцы и графики. [Автобиографии]. М., 1937, с. 233—236.

*Осмеркин А.*
О воспитании художников.— «Искусство», 1939, № 4, с. 53—54.

*Осмеркин А. А.*
Форму постигать через колорит. («Встреча подруги» О. Богаевской).— «За социалистический реализм» (орган партбюро ВАХ), 1940, 24 июля.

*Осмеркин А. А.*
Рост художника. («Детство Горького» Г. Савинова).— «За социалистический реализм», 1940, 24 июля.

*Осмеркин А. А.*
Перспектива не цель, а средство. («Штурм Зимнего дворца» А. Бантикова).— «За социалистический реализм», 1940, 24 июля.

*Осмеркин А. А.*
Талантливый художник. («За боевые заслуги» В. Дружинина).— «За социалистический реализм», 1940, 24 июля.

Выставка воспитывает художника. Из выступления проф. А. А. Осмеркина.— «За социалистический реализм», 1940, 10 декабря.

*Осмеркин А.*
Желаю новых успехов. (Из Москвы по телефону).— «За социалистический реализм», 1940, 31 декабря.


## Литература об А. А. Осмеркине


*Аранович Д.*
У А. А. Осмеркина. По мастерским художников.— «Вечерняя Москва», 1926, 15 июля.

«Художник А. А. Осмеркин написал серию пейзажей...» [Под рубрикой: Хроника искусства].— «Вечерняя Москва», 1928, 5 октября.

Осмеркин А. А. [Краткая биографическая справка].— В каталоге: Социалистическое строительство в советском искусстве. М., 1930—1931, с. 37—38.

[Биографическая справка].— В каталоге: Художник-живописец Александр Александрович Осмеркин. Выставка в клубе «Каучук». М., 1934, с. 3—6.

Выставка работ художника Осмеркина.— «Советская торговля», 1934, 3 октября.

«В клубе «Каучук»...» — Литературная газета, 1934, 6 октября.

*Ромов С.*
По клубным выставкам.— «Советское искусство», 1934, 17 октября.

«Даная» профессора А. А. Осмеркина.— «За социалистический реализм», 1936, 20 июня.

Осмеркин Александр Александрович.— В кн.: *Меликадзе Е., Сысоев П.* Советская живопись. М., 1939, с. 158.

Новогодняя встреча друзей. Дружеский шарж В. Воробьева (посвящается А. А. Осмеркину).— «За социалистический реализм», 1940, 31 декабря.

А. А. Осмеркину (Дружеский шарж. Стихи В. Ломовцева).— «За социалистический реализм», 1941, 1 мая.

Творчество А. Осмеркина и поклонники Сезанна.— «Советское искусство», 1945, 2 ноября.

*Никич А.*
Светлый человек и художник.— «Московский художник», 1958, 15 сентября.

Александр Александрович Осмеркин. [Высказывания Б. Иогансона, П. Покаржевского, О. Богаевской и Г. Савинова, М. Асламазян, В. Рындина и др.].— «Московский художник», 1958, 15 сентября.

*Эренбург И.*
[Вступительная статья].— В каталоге: Выставка произведений профессора живописи Александра Александровича Осмеркина (1892—1953). М., 1959, с. 5—6.

*Осмеркина Н. Г.*
Творческая биография А. А. Осмеркина.— В каталоге: Выставка произведений профессора живописи Александра Александровича Осмеркина (1892—1953). М. 1959, с. 9—13.

*Дейнека А.*
Творческая жизнь. Выставка А. Осмеркина.— «Творчество», 1959, № 12, с. 12—14.

Работы профессора живописи.— «Московская правда», 1959, 23 сентября.

Выставка работ художника А. А. Осмеркина.— «Вечерний Ленинград», 1959, 7 декабря.

*Акимова Л.*
Творчество А. А. Осмеркина.— «Искусство», 1960, № 2, с. 28—31.

*Островский М. А.*
А. А. Осмеркин.— В кн.: Сто памятных дат. Художественный календарь на 1967 год. М., 1966, с. 246. (Перепечатано в газете «Московский художник», 1967, 1 декабря).

*Нюренберг А. М.*
А. А. Осмеркин.— В кн.: *Нюренберг А. М.* Воспоминания, встречи, мысли об искусстве. М., 1969, 97—112.

*Выдрин И.*
Праздничные полотна. [Под рубрикой: Наш календарь].— «Лужская правда», 1972, 7 декабря.

*Никич А.*
Об Александре Александровиче Осмеркине.— «Искусство», 1973, № 9, с. 39—44.

Осмеркин. (В серии: Хранится в музеях СССР). Государственный Русский музей. Комплект — 16 открыток. Л., 1976.

*Усольцева Л. И.*
Александр Осмеркин. (Массовая библиотечка по искусству). Л., 1978.

*Огинская Л.*
«Евгений Онегин» в эскизах А. А. Осмеркина.— «Искусство», 1979, № 10, с. 30—37.

## Книги, журнальные и газетные статьи с упоминаниями об А. А. Осмеркине


*Иванов В.*
По выставкам.— «Рампа и жизнь», 1918, № 4 (январь), с. 13.

*Федор Б.*
«Как великолепно, что я был оторван на фронте от русского искусства три года...» — «Без муз». Художественное периодическое издание. Нижний Новгород, 1918, № 1, с. 48.

1-я выставка картин Профессионального Союза художников-живописцев в Москве.— «Знамя труда», 1918, № 2, с. 31.

Искусство на фронте.— «Искусство», 1918, № 6 (10), (ноябрь), с. 22.

*Койранский А.*
Выставки.— «Власть народа», 1918, январь.

*Глубоковский Бор.*
Первая выставка союза художник[ов].— «Жизнь», 1918, 28(15) мая.

*Анти*
«Одевайте шляпы и...» — «Анархия», 1918, 29 мая.

*Ю. М.*
Выставка профессионального союза художников.— «Новая жизнь», 1918, 2 июня (20 мая).

Выставка картин профессионального союза живописцев.— «Понедельник», 1918, 3 июня (21 мая).

Искусство на фронте. [Под рубрикой: Москва].— «Вечерние известия Московского совета Рабочих и Красноармейских депутатов», 1918, 9 октября.

Декорирование Театральной площади.— «Театральный курьер», 1918, 25 октября.

Новый театр.— «Театральный курьер», 1918, 25 октября.

«Московский балаган».— «Театральный курьер», 1918, 1 ноября.

*Эрес*
В мире искусств. 5-я Государственная выставка картин.— «Вечерние известия Московского совета Рабочих и Красноармейских депутатов», 1919, 13 февраля.

*Ан. Ост.*
Итоги государственных выставок. — «Искусство», 1919, 2 августа.

*Д. И. М., А. А. С.* [*Д. И. Мельников, А. А. Сидоров*].
Что делают русские художники.— «Творчество», 1920, № 11—12, с. 44—45.

Nature morte в литографиях. С. Герасимов, Н. Григорьев, Павел Кузнецов, А. Лентулов, А. Осмеркин, Н. Синезубов, Р. Фальк, Н. Чернышев, А. Шевченко, Д. Штеренберг. [М.], 1921.

Пейзаж в литографиях современных художников. М., 1921.

*Ветров Е.* [*Д. Аркин*?]
«Мир искусства». По выставкам. Искусство и жизнь.— «Экран», 1922, № 19 (27—31 января, 1—2 февраля).

*Георгиевич Н.*
По выставкам.— «Зритель», 1922 № 2, с. 6—7.

*Блох В.*
По выставкам.— «Художественный труд», 1923, № 1, с. 23.

*Тугендхольд Я.*
«Выставка картин». Заметки о современной живописи.— «Русское искусство», 1923, № 2—3, с. 99.

*Арватов Б.*
Страдающие бессилием.— «Леф», 1923, № 3, с. 180.

*Тугендхольд Я.*
По выставкам. Живопись в Вхутемасе.— «Известия», 1923, 11 февраля.

*Сидоров А. А.*
Выставка картин в помещ[ении] Вхутемаса.— «Правда», 1923, 15 мая.

*Федоров-Давыдов* [*А. А.*].
Художественная жизнь Москвы.— «Печать и революция», 1924, кн. 3, с. 154.

*Micaelo*
Выставка картин в Историческом музее.— «Вечерняя Москва», 1924, 11 марта.

*Сказин Н.*
«Импрессия». [Под рубрикой: Искусство].— «Вечерние известия», 1924, 17 марта.

Декларация Общества художников «Московские живописцы».— В каталоге: Московские живописцы 1925 г. М., 1925, с. 3—5.

*Федоров-Давыдов* [*А. А.*]
По выставкам.— «Печать и революция», 1925, кн. 5—6.

*Лобанов В.*
Вернисаж выставки «Московские живописцы».— «Вечерняя Москва», 1925, 22 апреля.

*Тугендхольд Я.*
По выставкам.— «Известия», 1925, 27 апреля.

[Вступительная статья].— В каталоге: Государственная художественная выставка картин Общества художников «Бытие». 1926 год. Исторический музей. [М.], [1926], с. 3—4.

*Федоров-Давыдов* [*А. А.*].
Художественная жизнь Москвы.— «Печать и революция», 1926, кн. 3, с. 92—93.

*Сидоров А. А.*
«Бытие».— «Советское искусство», 1926, № 4, с. 49—50.

Приобретение картин.— «Советское искусство», 1926, № 4, с. 83.

*Хвойник И.*
К выставке картин «Бытие».— «Искусство трудящимся», 1926, № 9, с. 9—10.

*Бабенчиков М.*
Выставка «Бытие».— «Новый зритель», 1926, № 9, с. 10.

*Федоров-Давыдов А.*
По выставкам. (Обзор третий).— «Печать и революция», 1926, кн. 5, с. 81, 83.

Выставка московских художников в Ленинграде. По выставкам. — «Вечерняя Москва», 1926, 17 февраля.

*Варшавский Л.*
Выставка картин «Бытие».— «Наша газета», 1926, 17 февраля.

*Тугендхольд Я.*
Выставка «Бытие».— «Известия», 1926, 20 февраля.

*Хвойник И.*
Изобразительное искусство в 1926—27 году. Обзор выставочного сезона.— «Советское искусство», 1927, № 4, с. 16.

*Федоров-Давыдов* [*А. А.*].
По выставкам. (Обзор третий).— «Печать и революция», 1927, кн. 4, с. 98, 100.

По художественным выставкам.— «Красная нива», 1927, № 13, с. 16.

*Тугендхольд Я.*
Живопись.— «Печать и революция», 1927, кн. 7, с. 158—182. (Перепечатано в кн.: *Тугендхольд Я.* Искусство Октябрьской эпохи. Л., 1930).

*Воинов В.*
Юбилейные выставки в Октябрьские дни в Ленинграде и в Москве. В Русском музее.— «Красная панорама», 1927, № 49, с. 9.

*Лобанов В.*
Первая выставка «Крыла». По выставкам.— «Вечерняя Москва», 1927, 9 марта.

*Хвойник И.*
По выставкам. Искусство.— «Известия», 1927, 16 марта.

Как объединить художников. Ассоциация или федерация.— «Вечерняя Москва», 1927, 23 марта. (Перепечатано в сб.: Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания. М., 1962, с. 264).

Русский рисунок за десять лет Октябрьской революции. Каталог приобретений галереи 1917—1927. [Вступительная статья и краткие биографии художников А. В. Бакушинского]. М., 1928, с. 56.

*Хвойник И.*
Выставка Государственных заказов к 10-летию Октября. Живопись, скульптура, графика, лаки. Юбилейные выставки. Очерк третий.— «Советское искусство», 1928, № 1, с. 27—28.

*Тугендхольд Я.*
Смотр искусства.— «Печать и революция», 1928, кн. 2, с. 119.

*Варшавский Л.*
О выставке «Общества московских художников».— «Читатель и писатель», 1928, № 9, с. 3.

*Рогинская Ф.*
Изобразительное искусство к 10-летию Октября.— «Новый мир», 1928, № 3, с. 247.

Искусство к десятилетию Октября. Парад советских художников. Шарж художников Кукрыниксов.— «Прожектор», 1928, № 4, с. 17—18.

*Грабарь И.*
Московская художественная жизнь. Выставка Общества московских художников («ОМХ»).— «Красная панорама», 1928, № 16, с. 15.

*Хвойник И.*
Изобразительное искусство. [Под рубрикой: Итоги сезона].— «Советское искусство», 1928, № 5, с. 14, 17.

*Тепин Я.*
Выставка к 10-летию Октября.— «Известия», 1928, 8 января.

*Лобанов В.*
Пути живописи. Десять лет изоискусства.— «Вечерняя Москва», 1928, 11 января.

*Перельман В.*
Советское изобразительное искусство к десятилетию Октября.— «Известия», 1928, 11 февраля.

Премировано 22 художника. Решения жюри юбилейной выставки картин к 10-летию Октября.— «Вечерняя Москва», 1928, 13 февраля.

*Луначарский А.*
Итоги выставки государственных заказов к десятилетию Октября. (Решение жюри).— «Известия», 1928, 16 февраля.

*Лобанов В.*
Показательная выставка. (Первая выставка Общества московских художников).— «Вечерняя Москва», 1928, 24 февраля.

*Рогинская Ф.*
Выставка ОМХ.— «Известия», 1928, 28 февраля.

*Тугендхольд Я.*
По выставкам.— «Правда», 1928, 7 марта.

*Хвойник И.*
ОМХ [Вступительная статья].— В кн.: Каталог выставки картин и скульптуры Общества московских художников. М., 1929, с. III, IV, X, XII.

Nowitsky, P.
*Pictorial Art in USSR. During the Ten Years of the Revolution. Its Tendencies and Achievements. — In: Exhibition of Contemporary Art of Soviet Russia. Painting. Graphic. Sculpture*, New York, 1929.

Выставка советского искусства в Нью-Йорке.— «Искусство», 1929, № 3—4, с. 167.

*Бассехес А.*
По московским выставкам. Параллели и наблюдения.— «Искусство», 1929, № 5—6, с. 102.

*Грабарь И.*
Московские художники.— «Красная панорама», 1929, № 23, с. н/н.

*Щекотов Н.*
Выставка ОМХ (Общество московских художников). [Под рубрикой: По выставкам].— «Искусство в массы», 1929, № 3—4, с. 45—47.

*Рогинская Ф.*
Группировки в современной живописи.— «Красная нива», 1929, № 30, с. 20.

Президиум Об[щест]ва московских художников. Изо-критика в роли могильщика.— «Искусство в массы», 1929, № 7—8, с. 36.

ОМХ протестует. [Статья за подписью редакции].— «Искусство в массы», 1929, № 7—8, с. 38.

«ОМХ» о[бщест]во московских художников. [Под рубрикой: Хроника. Художественная жизнь СССР. По художественным группировкам Москвы].— «Искусство в массы», 1929, № 7—8, с. 60.

*Эфрос А.*
Прогулки по выставкам. Прогулка шестая: ОМХ.— «Литературная газета», 1929, 1 июля.

*Рогинская Ф.*
По московским выставкам.— «Ленинградская правда», 1929, 7 июля.

*Исаков С.*
Московские выставки: АХР, ОМХ, ОРС.— «Жизнь искусства», 1929, 14 июля.

*Мих. Д.*
Выставка советского искусства в Америке.— «Комсомольская правда», 1929, 27 июля.

*Тугендхольд Я.*
Искусство Октябрьской эпохи. Л., 1930, с. 35, 37, 108—109, 112, 116.

*Лобанов В. М.*
Художественные группировки за последние 25 лет. М., 1930, с. 111.

*Вязьменский Л.*
Художественное «качество» или советская идеология.— «Искусство в массы», 1930, № 2(10), с. 25.

*Бассехес А.*
На социальную тематику.— «Рабис», 1930, № 6, с. 7.

*Бассехес А.*
По выставкам. Художники и социалистическое строительство.— «Литературная газета», 1930, 17 февраля.

Пленум федерации.— «Бригада художников», 1931, № 2—3, с. 14.

Дневник Изо.— «Советское искусство», 1931, 18 апреля.

*Михайлов А.*
Изоискусство реконструктивного периода. М.— Л., 1932, с. 26, 35, 130.

*Михайлов А.*
Глазами мелкого буржуа. Псевдоисторическая трактовка революционной тематики.— «Бригада художников», 1932, № 2 (9), с. 7—8.

Профиль академии.— «Бригада художников», 1932, № 4—5, с. 76—77.

*Ш.*
На совещании в ФОСХ. В Москве будет Академия художеств.— «Советское искусство», 1932, 27 марта.

Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация. Под ред., с вводными статьями и прим. И. Мáца. Составили: И. Мáца, Л. Рейнгардт и Л. Ремпель. М.— Л., 1933, с. 38, 125, 251, 306, 308, 312—313, 320, 337, 340, 341, 573, 648.

*Буш М., Замошкин А.*
Путь советской живописи. 1917—1932. М., 1933, с. 43, 54, 58,

или: Т о ж е.— «Искусство», 1933, № 1—2, с. 67, 71.

*Эфрос А.*
Вчера, сегодня, завтра.—«Искусство», 1933, № 6, с. 39.

*Грабарь И.*
Художники РСФСР за 15 лет. (Юбилейная выставка в Ленинграде).— «Известия», 1933, 7 февраля.

Живопись и плакат. По залам юбилейной выставки.— «Советское искусство», 1933, 26 июня.

*Вл. К.*
Пройдемся по залам.— «Комсомольская правда», 1933, 28 июня.

*Радлов Н.*
На московских выставках.— «Литературный Ленинград», 1933, 15 июля.

*Ромов С.*
Пейзаж на выставке «Художники РСФСР за 15 лет».— «Литературная газета», 1933, 17 августа.

Художники на выставке: Осмеркин, Акимов, Рудаков, Белуха. Шарж Б. Малаховского.— «Литературный Ленинград», 1933, 17 ноября, № 13.

*Бубнова О.*
Отчетная выставка «Всекохудожника».— «Известия», 1934, 20 декабря.

*Кауфман Р.*
Живопись П. Крылова.— «Искусство», 1935, № 2, с. 45.

*Денисов Д.*
Весенняя выставка московских живописцев.— «Творчество», 1935, № 8, с. н/н.

Каталог посмертной выставки работ студента-живописца И. А. Кашкель. Л., 1936, с. 3—4.

*Вольский А.*
Выставка Академии художеств.— «Советское студенчество», 1936, № 4, с. 25.

Выставки в клубах.— «Литературная газета», 1936, 26 января.

*Юон К. Ф.*
Выставка молодых.— «Известия», 1936, 24 марта.

*Бассехес А.*
Жизнь и школа. Выставка работ студентов Всесоюзной Академии художеств.— «Советское искусство», 1936, 29 марта.

*П. М.*
Пушкин в Михайловском. В музее пушкинского заповедника.— «Литературный Ленинград», 1936, 12 июня.

*Мейлах Б.*
В борьбе за подлинного Пушкина.— «Театр», 1937, № 2, с. 50.

*Разумовская С.*
Пушкин в советском искусстве.— «Искусство», 1937, № 2, с. 23.

*Федоров П.*
Пушкин в произведениях советских художников.—«Творчество», 1937, № 3, с. 17.

*Березарк И. Б.*
Заметки о пушкинских спектаклях.— «Звезда», 1937, № 4, с. 185—186.

*Эфрос А.*
Советские художники на Пушкинском юбилее. Статья 2.— «Советское искусство», 1937, 17 февраля.

*Пиотровский Адр.*
Пушкинский спектакль в Ленинграде.— «Советское искусство», 1937, 11 апреля.

*Радлов Н.*
Выпуск Академии художеств 1937 года. 1. Живопись.— «Творчество», 1938, № 4, с. 18—19.

*Покшишевский С.*
Выставка дипломных работ в Академии художеств.— «Советское искусство», 1938, 4 января.

*Сухов В.*
Выставка контрактантов Всекохудожника.— «Советское искусство», 1938, 28 января.

*Голод И.*
Елена Скуинь. [Под рубрикой: Таланты, взращенные Октябрем]. — «За социалистический реализм», 1939, 7 ноября.

*Разумовская С.*
Выставка дипломных работ художественных вузов.— «Правда», 1939, 2 декабря.

*Каменский В.*
Жизнь с Маяковским. М., 1940, с. 187, 206.

*Шегаль Г.*
О выставке дипломников.— «Искусство», 1940, № 1, с. 66.

Всесоюзная конференция по вопросам художественного образования.— «Искусство», 1940, № 1, с. 149.

*Нюренберг А.*
Маяковский с художниками.— «Искусство», 1940, № 3, с. 47—48. (Перепечатано в кн.: *Нюренберг А. М.* Воспоминания, встречи, мысли об искусстве. М., 1969).

Хроника московских выставок, октябрь-декабрь 1939.— «Творчество», 1940, № 3, с. 3.

*Грабарь И.*
Наша смена. К весенним зачетам и выпуску в Московском государственном художественном институте.— «Искусство», 1940, № 5, с. 110—111.

*Радлов Н.*
Дипломники Академии художеств.— «Искусство», 1940, № 6, с. 70—73.

*Родионов Б.*
Советская Академия. [Под рубрикой: 175 лет Всероссийской Академии художеств].— «Советское искусство», 1940, 9 января.

*Нейман М.*
VII выставка московских живописцев.— «Известия», 1940, 30 января.

*Кузьмин А. Г.*
Как мы соревновались.— «За социалистический реализм», 1940, 1 июня.

*Соколова Н.*
Первые картины.— «Советское искусство», 1940, 9 июля.

Открытие выставочного зала художников СССР.— «Советское искусство», 1940, 24 ноября.

*Ф. П.*
Художники старшего поколения. На открытии выставки.— «Вечерняя Москва», 1940, 25 ноября.

Выставка произведений И. Грабаря, А. Осмеркина, П. Покаржевского, Г. Ряжского и Г. Шегаля.— «Вечерняя Москва», 1940 26 ноября.

*Ромм А.*
Пять мастеров. [Под рубрикой: По выставкам художников].— «Советское искусство», 1940, 8 декабря.

Творческий самоотчет комсомольцев живописного факультета.— «За социалистический реализм», 1940, 10 декабря.

Русское искусство.— Энциклопедический словарь Гранат. Изд. 7. Т. 36, ч. VII. М., 1941, с. 610.

*Кауфман Р.*
Творческие течения в советской живописи.— «Творчество», 1941, № 1, с. 5.

*Разумовская С.*
Заметки о пейзаже на «Выставке лучших произведений советских художников».— «Творчество», 1941, № 1, с. 7.

*Гречин Н., Габриэлов Г.*
Закрепить достигнутые успехи.— «За социалистический реализм», 1941, 11 марта.

*Разумовская С.*
Выставка дипломных работ молодых художников.— «Правда», 1941, 12 марта.

*Иогансон Б. В.*
Больше требовательности к живописцам.— «За социалистический реализм», 1941, 11 июня.

«Пейзаж нашей Родины». Выставка картин московских художников.— «Вечерняя Москва», 1941, 30 декабря.

Павильон Московских художников. В галереях Петровского пассажа.— «Вечерняя Москва», 1942, 3 июля.

*Загорский М.*
Режиссер и драматург. «Горячее сердце» в постановке А. Дикого. — «Литература и искусство», 1943, 3 июля.

25 лет педагогической деятельности. [Под рубрикой: Художественная жизнь Москвы. 3].— «Искусство» [«Хроника советского изобразительного искусства»]. М., ВОКС, 1945, № 6, с. 13—15.

*Линдин С.*
Выставка живописи московских и ленинградских художников в Сталинграде.— «Сталинградская правда», 1945, 10 марта.

*Александрова М.*
Дипломники Художественного института.— «Советское искусство», 1945, 21 декабря.

*Лебедев Г. Е.*
Государственный Русский музей. 1895—1945. Л.— М., 1946, с. 90.

*Пунин Н. Н.*
Неудачи и достижения.— «За социалистический реализм», 1946, 2 июня.

*Зайцев А. Д.*
Большевистская партийность — основа нашей воспитательной работы.— «За социалистический реализм», 1946, 20 октября.

За высокую идейность в воспитании художников советского народа.— «За социалистический реализм», 1946, 20 октября.

*Лебедев П.*
Тема современности в изобразительном искусстве.— «Культура и жизнь», 1946, 7 ноября.

О Всесоюзной художественной выставке.— «Искусство», 1947, № 1, с. 12.

*Ситник К.*
О жанре в советском искусстве.— «Искусство», 1947, № 5, с. 29.

*Бескин О.*
Выставка произведений московских художников.— «Искусство», 1947, № 5, с. 47.

*Ивановский П.*
Отчетная выставка.— «За социалистический реализм», 1947, 15 февраля.

*Иогансон Б.*
Быть школой социалистического реализма.— «За социалистический реализм», 1947, 15 марта.

*Каменский А., Недошивин Г.*
Весенняя выставка московских художников.— «Советское искусство», 1947, 1 мая.

*Костин Вл.*
На весенней выставке московских художников.— «Вечерняя Москва», 1947, 7 мая.

*Коровкевич С. В.*
Живописцы.— «За социалистический реализм», 1947, 20 июля.

*Ситник К.*
Советский пейзаж.— «Искусство», 1948, № 3, с. 24.

Основные задачи художественного образования. (Вторая сессия Академии художеств СССР). — «Искусство», 1948, № 4, с. 74—75, 79.

О задачах художественной критики.— «Искусство», 1948, № 5, с. 9.

*Орлова М.*
Начало большого пути.— «Советское искусство», 1948, 7 февраля.

Закрылась сессия Академии художеств СССР.— «Правда», 1948, 29 мая.

Воспитать достойную смену художников.— «Советское искусство», 1948, 29 мая.

*Котова Е.*
Воспитание советского художника.— «Советское искусство», 1948, 28 августа.

*Вучетич Е., Острова С.*
О чуждых влияниях в творчестве живописцев.— «Советское искусство», 1948, 11 сентября.

«К новым успехам советского изобразительного искусства».— «Культура и жизнь», 1948, 31 октября.

Академия художеств СССР. Первая и вторая сессии. Доклады, прения и постановления. М., 1949, с. 121, 131, 138, 145, 274.

Идейность и мастерство.— «Искусство», 1949, № 5, с. 3.

Академия художеств СССР. Четвертая сессия. Итоги перестройки художественного образования. Доклады, прения и постановления. М., 1950, с. 29, 39.

Государственная Третьяковская галерея. Каталог советской живописи. (1917—1952). М., 1953, с. 134.

*Бродский И. И.*
За социалистический реализм! — *Бродский И. А.* Исаак Израилевич Бродский. Статьи, письма, документы. М., 1956, с. 252.

*Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des XX Jahrhunderts. Bearbeitet, redigiert und herausgegeben von H. Vollmer. Bd.* 3, *K—P. Leipzig*, 1929

История русского искусства. Под общ. ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова и В. Н. Лазарева. Т. XI. М., 1957, с. 110, 192, 234.

*Федоров-Давыдов А.*
Советский пейзаж. М., 1958, с. 30.

*Богородский Ф.*
Воспоминания художника. М., 1959, с. 102.

*Эренбург И.*
Обсуждение или осуждение? — «Литературная газета», 1959, 17 октября.

*Нюренберг А.*
В те далекие годы. Странички воспоминаний.— «Литература и жизнь», 1960, 17 июля. (Перепечатано в кн.: *Нюренберг А. М.* Воспоминания, встречи, мысли об искусстве. М., 1969).

История русского искусства. Под общ. ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова и В. Н. Лазарева. Т. XII. М., 1961, с. 224, 296.

*Кончаловский П.*
Из воспоминаний о друге. (На даче в Буграх под Малоярославцем).— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. Изд. 2-е, доп. М., 1961, с. 499.

Высокое призвание советского искусства — служить народу, делу коммунизма. Осмотр руководителями партии и правительства Выставки произведений московских художников.— «Правда», 1962, 2 декабря.

*Лебедев П.*
Русская советская живопись. Краткая история. М., 1963, с. 63, 65, 66, 88, 94, 168.

*Соколов-Скаля П. П.*
Долг художника. М., 1963, с. 57—58.

История советского искусства. Т. 1. М., 1965, с. 60, 81, 95, 96, 187.

Выставки советского изобразительного искусства. Справочник. М., т. 1 (1917—1932 гг.), 1965; т. 2, (1933—1940 гг.), 1967; т. 3 (1941—1947 гг.), 1973; т. 4 (1948—1953), 1975.

*Бибикова И., Райхенштейн А.*
Москва, 1918.— «Декоративное искусство СССР», 1965, № 11, с. 39—43.

*Зайцев А.*
Образы древнего зодчества.— «Художник», 1966, № 3, с. 27, 29, 31.

*Лапкина Г. А.*
Идеи и образы маленьких трагедий. Пушкин на советской сцене. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Т. 5. Л., 1967, с. 224.

*Луначарский А. В.*
Об изобразительном искусстве. Т. 2. М., 1967, с. 211, 215, 300.

М. Бирштейн. [Альбом]. Вступ. ст. Е. Буториной. М., 1969.

Агитационно-массовое искусство первых лет Октября. Материалы и исследования. М., 1971, с. 87—88, 96, 107, 171, 189.

*Нюренберг А. М.*
Воспоминания, встречи, мысли об искусстве. М., 1969, с. 71—72. 74—75, 92, 97—112.

*Болотина И.*
Натюрморт советских художников. М., 1971, аннотация № 12.

Искусство стран и народов мира. Краткая художественная энциклопедия. Т. 3. М., 1971, с. 414, 710.

*Пружан И. Н.*, *Пушкарев В. А.*
Натюрморт в русской и советской живописи. Л., 1971, с. н/н.

История искусства народов СССР. Т. 7. М., 1972, с. 49, 62.

*Комарденков В. П.*
Дни минувшие. М., [1972], с. 43, 46, 59, 62, 69, 85, 105—107.

*Сыркина Ф. Я.*
И. М. Рабинович. М., 1972, с. 6.

*Адлер Н.*
«Евгений Онегин» С. С. Прокофьева.— «Музыкальная жизнь», 1972, № 18, с. 17.

*Даттель Е. Л.*
«Евгений Онегин» С. С. Прокофьева.— В кн.: *Прокофьев С.* Соч. 71. Евгений Онегин. Музыкально-драматическая композиция по одноименному роману А. С. Пушкина для чтеца, актеров и симфонического оркестра. Партитура и авторское переложение для фортепиано. М., 1973, с. 232—233.

*Болотина И. С.*
Натюрморт.— БСЭ. Изд. 3-е. Т. 17. М., 1974, с. 323.

Женский портрет в русском искусстве XIX — начала XX века. Авт.-сост. Л. В. Мочалов, Н. А. Барабанова. Л., 1974, с. 232.

*Марков К. А.*
Советское декоративное искусство. М., 1974, с. 22, 25, 304.

*Андроников И.*
Обаяние таланта.— «Литературная газета», 1974, 18 декабря.

*Кукрыниксы.*
Втроем. М., 1975, с. 40—43, 46, 105.

*Федоров-Давыдов А. А.*
Русское и советское искусство. Статьи и очерки. М., 1975, с. 36, 47, 48, 65, 71.

Хроника художественной жизни-73. М., 1975, с. 364.

Советские художники в Абрамцеве. Авт.-сост. В. С. Манин. М., 1976, с. 5, 17, 37, 41, 65—69.

*Герчук Ю.*
Живые вещи. М., 1977, с. 120.

Илья Машков. (Серия «Мастера нашего века»). Авт.-сост. и авт. ст. И. С. Болотина. М., 1977, с. 400.

*Терновец Б. Н.*
Письма. Дневники. Статьи. М., 1977, с. 131, 159.

*Зингер Л. С.*
Советская портретная живопись 1917 — начала 1930-х годов. М., 1978, с. 207, 208.

*Лапшин В. П.*
Художественная жизнь Москвы и Петрограда в октябре-декабре 1917 г.— В сб.: Советское искусствознание-77, вып. 1. М., 1978, с. 296.

*Эфрос А. М.*
Судьбы дореволюционных художественных течений в советской живописи.— В кн.: *Эфрос А. М.* Мастера разных эпох. М., 1979, с. 203.

# список иллюстраций



* Произведения, данные без указания техники, выполнены маслом на холсте.

## Перечень документальных материалов и портретов А. А. Осмеркина, выполненных разными художниками

# именной указатель

Составление и общая редакция книги
Анатолия Юрьевича Никича

**Осмеркин**

Редактор Т. Г. Гурьева
Художник А. М. Юликов
Художественный редактор К. О. Остольский
Технический редактор В. И. Сушкевич
Корректоры И. А. Шорсткина, Е. А. Смирнова

ИБ № 607
Сдано в набор 06.04.79
Подписано в печать 27.08.1981 г.
А 04788
Формат 84×108/16
Бумага мелованная
Гарнитура шрифта обыкновенная новая
Печать высокая
Усл. п. л. 42.0. Уч.-изд. л. 39,024.
Тираж 30 000. Зак. № 2695. Изд. № 1-151
Цена 7 р. 60 к.
Издательство «Советский художник»
125319, Мсскве, ул. Черняховского, 4а

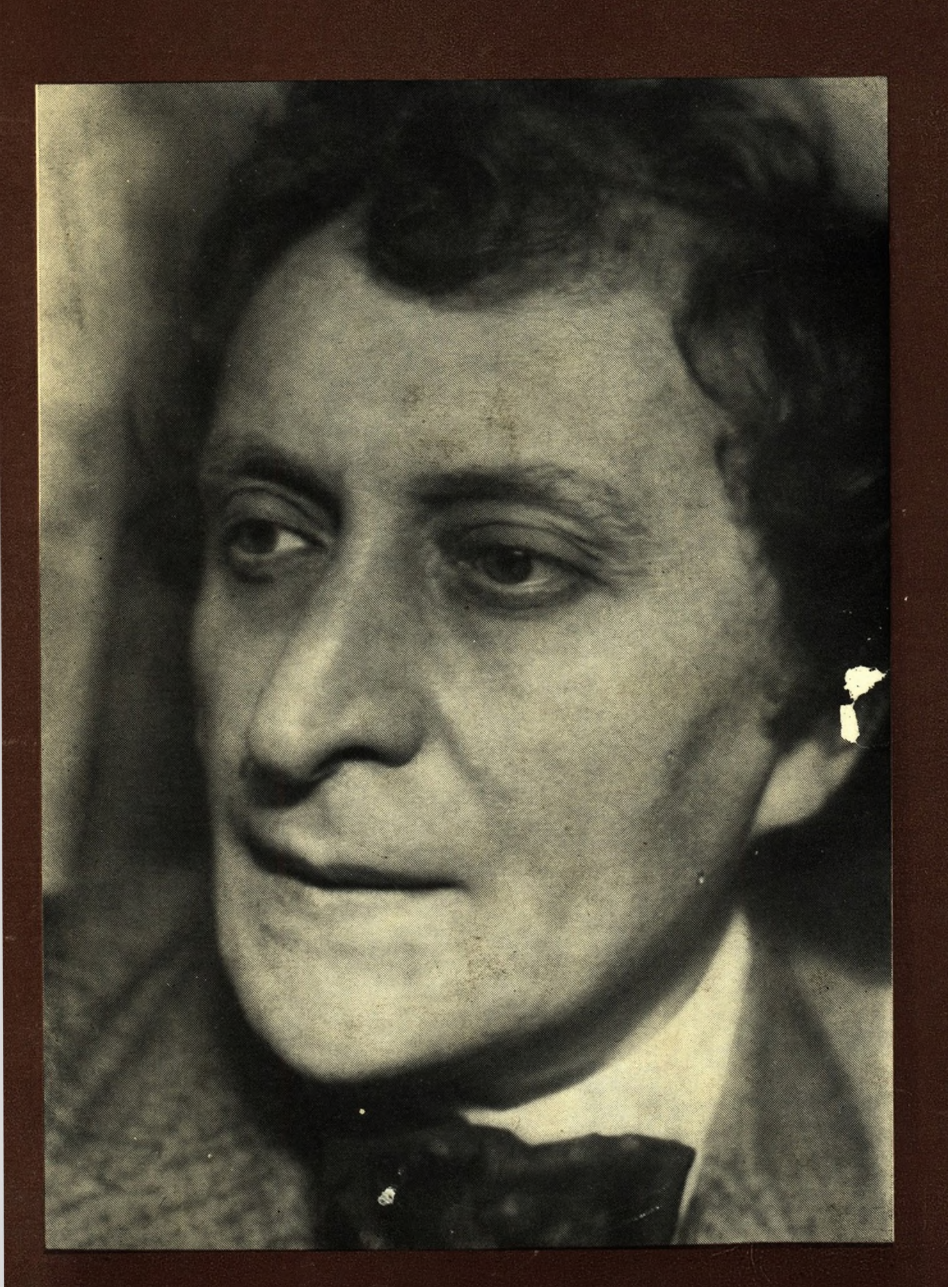
Ордена Трудового Красного Знамени
Московская типография № 2 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
129085, Москва, пр. Мира, 105.

7 р. 60 к.

# ОСМЕРКИН

размышления
об искусстве.
письма. критика.
воспоминания
современников

«советский
художник»
москва
1981



«Многие из моего поколения встали перед дилеммой: либо повернуть вспять от абстракции беспредметничества, голых форм, либо последовать примеру «производственников». Короче говоря, революция и созданные ею новые связи искусства с жизнью поставили перед живописью проблему обогащения восприятий художника, восполняя их новыми свойствами, способными отразить явления в полноте охвата их реального существования. [...] Простая истина, что художник является выразителем своей эпохи, своего класса, влекла своей категоричностью. Но при этом самым необходимым и важным было не выпадать из плана пластических живописных образов в план литературного повествования. Перед художником встала проблема картины с ее огромным содержанием нашей эпохи, включающей в себя весь синтез восприятий [...] Однако мое утверждение картин как высшего синтеза не исключило во мне убеждения, что художник способен отразить и в меньшем жанре свою художественную наполненность. Не всегда высокая тема спасает скудность художественного содержания».

А. А. Осмеркин